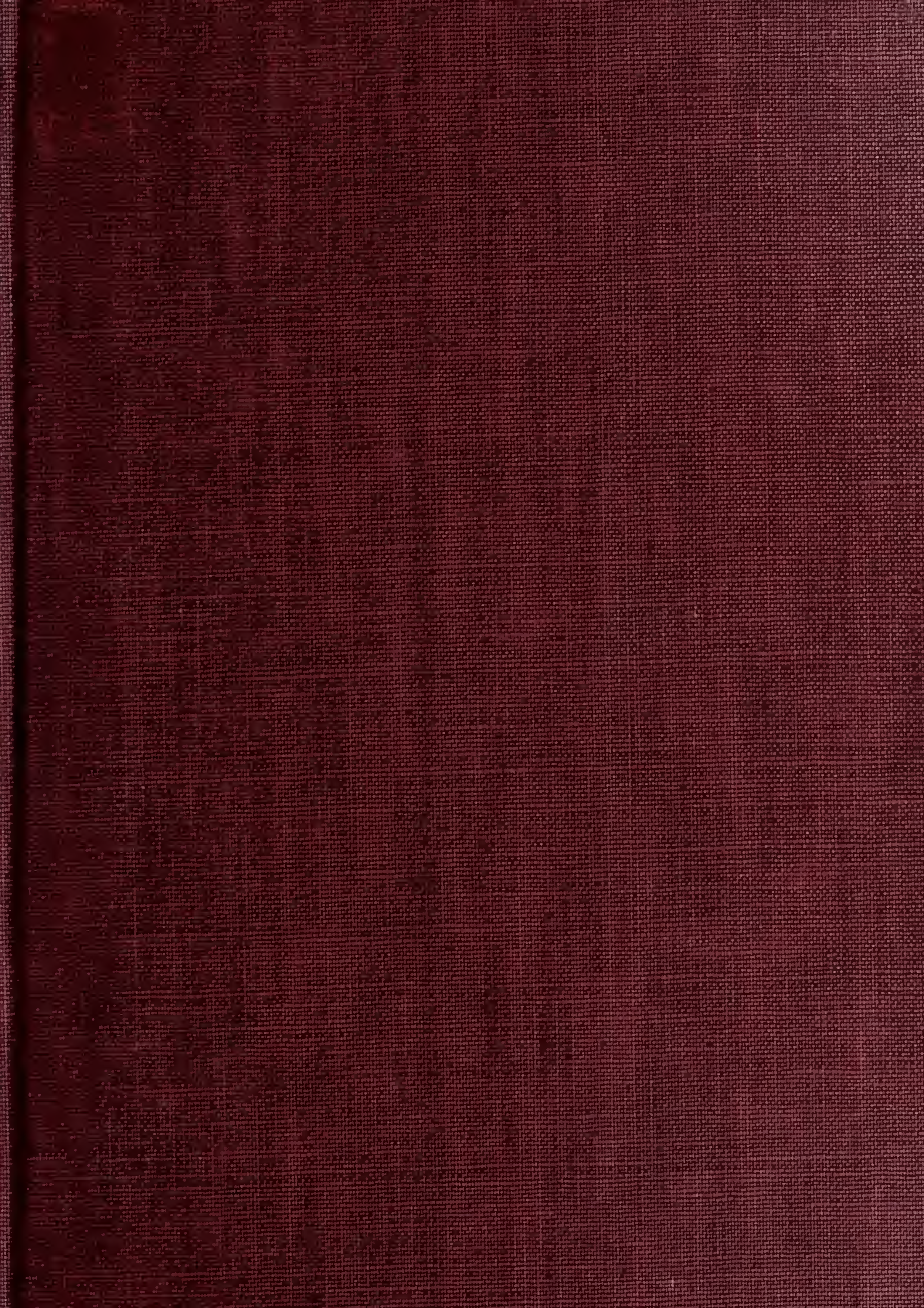






Um das Jahr 1500 trat die deutsche Kunst in ihre zweite Blütezeit ein; die erste war im 13. Jahrhundert gewesen.

Es ist behauptet worden, es gebe gar keine Blütezeiten, dies sei ein unwissenschaftlicher Begriff. Nun wohl! Wenn man unter einer Blütezeit eine solche versteht, dem schlichten Sprachgebrauch folgend, in der ein höchstes Maß von Glanz, Fülle und Schöpferkraft sich auswirkt, dann war die Epoche Dürers, Vischers, Grünewalds und Holbeins gewiß eine. Eine Eigentümlichkeit der deutschen Kunst ist es aber, daß ihre Blütezeiten nicht mit den Höhepunkten der Stilentwicklung zusammenzufallen, sondern auf stilgeschichtlichen Grenzgebieten liegen. So war es im 13. Jahrhundert gewesen, so wieder im 16. Allerdings, die historische Umwelt dieser Blütezeiten gibt eine durchaus verschiedene Ansicht. Die erste wurde zeitig auf der Mittagshöhe einer zu strenger Einheit durchgearbeiteten, in sich geschlossenen Kultur, deren reifstes, zusammengefaßtestes Symbol sie war; die zweite stand in einer tieferregten, unter ringenden Widersprüchen sich umgebärenden Welt.

Mitten im kraftvollen Aufstieg, zu dem sich von den Vorstufen der Spätgotik die Kunst des 16. Jahrhunderts erhob, stieß sie zusammen mit zwei neuen Geistesmächten: der Reformation und der Renaissance. Sie sah sich in ihren Grundlagen angegriffen, durchaus neuen Problemen gegenübergestellt, bedroht von der Reformation in ihrem Inhalt, von der Renaissance in ihrer Form. Doch erst im weiteren Verlauf wurde dies sichtbar; die anfängliche Wirkung auf das künstlerische Leben war eine glückliche, Freiheit und höheren Schwung ihm gebend.

Es wäre eine mechanische und sehr verfehlte Auffassung, die Kunst der Reformationszeit erst mit dem 31. Oktober 1517 beginnen zu lassen. Sie reicht weiter zurück. Sinngemäß ist sie zu definieren als: die Kunst der Generation, welche den Tag von Wittenberg in reifem Mannesalter erlebte, welche in ihrer inneren Verfassung die Bedingungen geschaffen hatte, durch die die Reformation aus einer theologischen Streitfrage zu einer Umwälzung des ganzen nationalen Lebens wurde. Der Geist dieser Generation gibt der Kunst des Zeitalters das entscheidende Gepräge. Der Spaltung des formalen Stilbewußtseins durch die Renaissance setzt sich die Einheit dieses Geistes entgegen. Besäßen wir über sie kein anderes Zeugnis als ihre Kunst, so würde allein schon diese uns sagen, was diese Generation war: eine außerordentliche im Ernst ihrer

Gesinnung, männlich durchaus, tiefsinnig, schicksalsbereit, groß denkend vom Sinn des Lebens und dem Beruf des Menschen; die Sonne schien ihr heller, und jede Ader strömte voller; es war in ihr eine Lust zu leben, wie Ulrich von Hutten in ihrem Namen ausrief, und zugleich war sie von dem Pathos eines tiefen Ernstes erfüllt. Es ist ein jeder Erklärung sich entziehender Vorgang der Geschichte, daß einer einzigen Generation die Macht gegeben wird, das Leben ihres Volkes auf lange Zeit hinaus entscheidend zu bestimmen: eine schwache und niedrige kann in wenigen Tagen das Arbeitsergebnis eines Jahrhunderts verderben, eine großgesinnte, männliche rasch vollenden, was einer langen Reihe von Vorfahren unerreichbar war. Ungleich den früheren religiösen Reformbewegungen, deren es schon viele gegeben hatte, spannte das 16. Jahrhundert um den religiösen Mittelpunkt einen weiten Bogen universeller Forderungen: nationale und humane, staatliche, gesellschaftliche und wissenschaftliche; ihnen mußte notwendig die künstlerische Reform sich anschließen.

Zum erstenmal trat es klar ins Bewußtsein: die Ideenwelt des Mittelalters hatte sich überlebt; ein Neubau mußte begonnen werden, an vielen Enden zugleich. Es war einer der größten Momente unserer Geschichte, als die Möglichkeit bestand, daß die Reform der Kirche, die des Reichs und die der wirtschaftlichen und sozialen Ordnung, daß diese drei in einen einzigen Strom zusammenfließen konnten. Es ist dazu nicht gekommen. Die Last einer an Verfehlungen reichen Vergangenheit drückte zu schwer. Es ist ja auch nicht das Glück, nicht der Erfolg, die den historischen Rang einer Epoche bestimmen, sondern es ist die große Aufgabe. Diese Generation bleibt uns teuer durch die sittliche Leidenschaft, mit der sie für die erkannten hohen Ziele sich einsetzte. Sie besaß nicht den zweideutigen Idealismus, mit einem bloß geistigen Reich sich bescheiden zu wollen. Ein lange nicht gekanntes Gefühl für deutsche Ehre glühte in ihr auf; ein Überfluß war da an physischer Gesundheit und Kraft, Wohlhabenheit, Arbeitsfreude, Erfindungsgabe, eine mannhafte Freude ebenso am Schwertschlag wie an den Kämpfen des Geistes; und mit ihnen der optimistische Glaube, daß Deutschland dereinst an die Spitze der Völker treten werde. Wahrlich, mit dieser Generation wäre etwas zu machen gewesen — wenn sie einen Führer gefunden hätte! Viele hochbegabte Männer auf vielen Gebieten besaß sie — aber keinen politisch denkenden, politisch wollenden Kopf. Luther war dies am wenigsten. Dem Tage von Wittenberg folgte auf dem Fuße die Kaiserwahl von 1519, die im entscheidungsvollsten Moment einen Fremdling an die Spitze des Reiches stellte. Als Karl V. nach Deutschland zur Krönung zog, rief ihm Hutten zu: »Tag und Nacht will ich Dir dienen ohne Lohn; manchen stolzen Helden will ich Dir auferwecken, Du sollst der Hauptmann sein, Anfänger und Vollender.« Es war eine furchtbare

Täuschung. Alles ging nun, wie es nicht anders konnte, — den falschen Weg. Es ist letztlich die erbliche Schwäche des politischen Sinnes, welche die Reformation verdorben hat.

»Kunst ist die Aussprache des Unaussprechlichen«, sagt Goethe. Wenn irgendwann die Kunst zur Blüte kommt, so kündet es uns, daß in dieser Zeit Empfindungen mächtig sind, zu deren Fassung Begriffe zu eng, Worte zu grob sind. Man wird, was in der Reformationszeit in der Seele unseres Volkes vor sich ging, nicht völlig verstehen, wenn man nicht in seine Kunst sich eingefühlt hat. Und doch war es nicht eigentlich ein ästhetisches Zeitalter, wie Italien zur selben Zeit eines erlebte — und später Deutschland in der Zeit unserer klassischen Dichtung und Musik. Darüber kann kein Zweifel sein: den Deutschen der Reformationszeit war doch wichtig über alles die Religion. Die Italiener konnten sich in der stellvertretenden Lösung durch die symbolische Scheinwelt der Kunst befriedigt fühlen, das nach höherer Gewißheit verlangende deutsche Volk nicht.

Wir müssen genau beachten, an welchen Stellen die Kunst versagte. So kostbare und unvergängliche Schöpfungen sie hinterlassen hat, so weist sie, als Ganzes betrachtet, doch mehrere auffallende Lücken auf. Nennen wir gleich die größte: sie hat keine Architektur gehabt. Die Wesensverschiedenheit vom Denken des Mittelalters kann sich nicht schneidender ausdrücken. Alles, was die Reformationszeit in ihrer Selbstdarstellung zu sagen hatte, drückte sie bildnerisch, malerisch, zeichnerisch aus, kurz in der unmittelbaren Lebensform; in abgezogenen Symbolen, wie sie das Wesen der Architektur ausmachen, sich zu verkörpern vermochte sie nicht. Dazu war sie zu leidenschaftlich und zu personal. Die Architektur als eine Kunst der Abstraktion und Synthese rechnet auf einen homogenen Zustand des Gefühls- und Phantasielebens; sie braucht, um zu gedeihen, eine Zeit mit starkem, doch ruhigem Pulsschlag. Hingegen in einer alle Grundlagen in Frage stellenden, nach neuen Werthaltungen suchenden, für rasch wechselnde Stimmungen nach geschwinder Resonanz verlangenden Epoche, werden die Künstler, um ihr persönliches Leben den andern mitzuteilen, lieber zum Meißel oder Pinsel greifen. Aus diesem Grunde zeigte schon der Vorabend der Reformation in der Baukunst ein Übergewicht der beweglichen, stimmunggebenden Momente über die konstruktiven; und weiterhin ein Zurücktreten der Baukunst überhaupt. In der Tat war schon geraume Zeit vor 1517 die innere Lähmung des Kirchenbaus, also der Hauptform monumentaler Betätigung, eine offenkundige Tatsache, wie sie auch die mit 1517 eintretende äußere Krisis um mehr als ein halbes Jahrhundert überdauert hat und auf der altgläubigen Seite um nichts weniger als auf der protestantischen. Die äußeren Störungen des Bauwesens durch die kirchliche Revolution, den Bauernkrieg und die täuferischen Bewegungen

gingen vorüber; früher kamen, länger dauerten und tiefer saßen die inneren Hemmungen.

Letzten Endes handelte es sich um ein Schwachwerden des monumentalen Gefühls überhaupt. Daß der Stillstand in der Baukunst einen ebensolchen in der Bauplastik zur Folge haben mußte, ist vorerst klar. Die Glasmalerei zog sich nach letzten gewaltigen Anstrengungen * auf das bürgerliche Scheibenbild zurück, wurde der Tafelmalerei ähnlich; für ein neues Gedeihen der Wandmalerei, wie es von der Berührung mit der italienischen Renaissance wohl hätte erwartet werden müssen und hier und dort auch versucht wurde, fehlten alle Grundlagen. Wie hätte aber die Tafelmalerei allein dem ungestümen Drang nach dem Bilde Genüge tun können?

Aus dieser Lage erwuchs der Reformationszeit die ihr eigentlich die Signatur gebende Blüte der Graphik. Sie gab der künstlerischen Erfindungslust eine unvergleichliche Flüssigkeit und Vielseitigkeit, sie zog alle Kreise des Publikums zu einer Anteilnahme heran wie nie zuvor, sie gab Deutschland in der europäischen Kunst eine ausgeprägte Sonderstellung. Wir dürfen einen Schritt weiter gehen und die Behauptung wagen: Holzschnitt, Kupferstich und Zeichnung haben nicht nur die reichsten Wirkungen geerntet, sie sind, alles erwogen, auch das Beste in der deutschen Kunst dieser Zeit. Dürer war es, der, den Spuren Schongauers folgend, den Bilddruck zu seiner Machtstellung führte, gleichwie der Buchdruck erst von Luthers Bibelübersetzung seine höchste Weihe und Wirkung empfing. Erstaunlich schnell und vollständig machte sein Beispiel Schule. Unter den Zeitgenossen war Grünewald, auch hierin einsam und geheimnisvoll, der einzige, der dem Bilddruck keine Beachtung schenkte. Sonst haben alle, Große und Kleine, ihm ein gutes, oft das beste Teil ihrer Kräfte zugewendet.

Wir wissen, was dem Menschen der Reformationszeit die Freiheit bedeutete. Nun, Freiheit in der Stoffwahl gegenüber den Bindungen durch das kirchliche Herkommen, Freiheit der Form gegenüber der streng geregelten und schwerflüssigen Arbeit mit Farbe und Pinsel, Freiheit im Aussprechen persönlichster Empfindung — von niemandem sich etwas diktieren lassen, vielmehr auf eigene Rechnung und Gefahr auf den Markt treten, heute als Bänkelsänger und Märchenerzähler, morgen als Prediger und Lehrer, das in stiller Werkstatt Ersonnene in den freien Wind hinauswerfen, der es vielleicht bis in ferne Lande hintragen wird; also auf eine Weite der Wirkung ausgehen, wie sie dem Kunstbetrieb früherer Zeiten noch versagt war — und dabei doch ganz persönlich bleiben: das sind die Vorzugseigenschaften der gedruckten

* Die Riesenfenster im Querschiff der Kathedrale von Metz von Theobald von Lixheim und Valentin Busch 1504—1527.

Kunst (wie Dürer sie nannte), mit denen sie allen andern Gattungen den Rang ablief.

Was den Deutschen der Reformationszeit die Bildkunst in ihrer Fülle gab, wird uns ganz gegenwärtig, wenn wir die Verarmung der Dichtkunst daneben stellen. Ihre Ursachen aufzudecken dürfte schwierig sein und ist nicht unseres Amtes. Nur muß gesagt werden, daß sie noch weniger als das Aussetzen der Architektur unmittelbar in der Reformation zu suchen ist. Sie war schon im 15. Jahrhundert eingetreten. Luthers Bibelübersetzung zeigt an, welches Werkzeug die deutsche Sprache in der Hand eines Meisters sein konnte; aber es blieb für die Dichtung fast unbenutzt. Wir sind durch die auf den Dreißigjährigen Krieg folgenden Jahrhunderte so sehr daran gewöhnt, den Primat des Wortes vor dem Bilde für unser Volk als das Natürliche anzusehen, daß uns das umgekehrte Verhältnis billig in Erstaunen setzt. Jedenfalls fand die Reformation diesen Zustand vor und hat ihn zunächst nicht verändert. Es war wirklich so, daß das Gemütsleben dieser Zeit, wo es sich künstlerisch ausdrücken wollte, mit dem Bilde mehr als mit dem Worte zu sagen verstand. Und sehen wir genauer hin, so begreifen wir auch, warum sie imstande war, für das Defizit in der Poesie zu entschädigen. Sie war selbst voll Poesie. Sie konnte rechnen mit empfindlichen, anregbaren Sinnen, aber doch war ihr der gemütlich bedeutende Inhalt noch immer wichtiger als die bloßen Freuden des Auges. Könnte man glauben, daß Dürers Passionen oder Holbeins Totentanz die gleiche Wirkung getan hätten, wären sie nicht von einem so ergreifenden, poetisch-sittlich-religiösen Gehalt getragen worden? Oder Grünewalds Isenheimer Altar, Backofens Gemmingen-Denkmal, Vischers Sebaldusgrab, — ist nicht viel mehr Poesie in ihnen als in irgendeinem Dichterwerk der Zeit?

Reformation und Renaissance haben einen gemeinsamen Grundgedanken, der in der gemeinsamen ersten Silbe sich ausdrückt: sie suchen die Wiederherstellung eines Guten, das die Menschheit einmal besessen hat und das seither verdunkelt und verdorben ist: die eine die Religion der Evangelien, die andere die Kultur der klassischen Antike. Damit ist nun schon gesagt, daß ihr Verhältnis zur Kunst ein verschiedenes sein mußte. Aber doch ist es nach keiner der beiden Seiten eindeutig gewesen. Die verbreitete Meinung, alles Heil sei der Kunst von der Renaissance, alles Üble von der Reformation gekommen, ist eine unzulässige Vereinfachung eines in Wirklichkeit sehr verwickelten Tatsachenkomplexes. Von vornherein beachte man: das Werdende wirkt stets anders als das Gewordene. Der Geist der ersten Reformationsjahre war nicht gleichbedeutend mit dem nachlutherischen Protestantismus; was Dürer

und Burgkmair und Vischer als Renaissance vorschwebte, nicht zu verwechseln mit dem Manierismus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Es hat wenig daran gefehlt, daß die Reformation in ganz Deutschland gesiegt und der deutschen Gesamtkirche die Gestalt gegeben hätte. Welches alsdann die Stellung der Kunst in dieser geworden wäre, läßt sich nicht berechnen. Die Auswirkung der Reformation nach der verneinenden Seite hin beginnt da, wo sie genötigt wurde, eine Sonderkirche zu bilden. Das Ende der künstlerischen Blütezeit fällt mit diesem Moment zusammen. Was die Glaubensbewegung der Kunst an positivem Gehalt gegeben hat, liegt in den vorangehenden Jahrzehnten. Man begreift, daß das religiöse Leben vorher, da es noch im Zustande wogender Ahnung und Sehnsucht sich befand, gern in einer Gleichnissprache redete, wie die Kunst eine ist; war aber das religiöse Erlebnis zur Bekenntnisformel erstarrt und ans unantastbare Wort gebunden, dann hatte die Kunst hier nichts mehr zu sagen. Das eine ist Kunst der Reformation, das andere Kunst des Protestantismus. In den Jahren der werdenden Reformation standen Kunst und Religion in lebendigstem Ineinanderwirken, und nur aus der Totalität des Lebens sind sie, die eine wie die andere, zu begreifen. Luther und Dürer gehören notwendig zueinander, kein Würfelspiel des Zufalls hat sie zu Zeitgenossen gemacht.

Im Spiegel der Kunst haben wir die fortschreitende Individualisierung der mittelalterlichen Gesellschaft deutlich beobachten können. Nun tat sie ihren größten Schritt, indem sie auf das Gebiet der Religion übergriff und als höchstes Recht des einzelnen Menschen es in Anspruch nahm, auf seinem eigenen Wege und durch seine eigene Arbeit sein Verhältnis zu Gott sich zu bilden. Eine Kirche im Sinne des Mittelalters konnte dabei nicht länger bestehen, und die ganze, ungeheuer große Aufgabe, welche diese Kirche bisher der Kunst gestellt hatte, war hinfällig geworden. In dem tragischen Konflikt zwischen Religion und Kirche wurde die Kunst zerrieben. Die Kunst war nun wohl frei. Aber zugleich war ihr der mächtige Unterbau, den sie im metaphysischen System und der regimentalen Ordnung der mittelalterlichen Kirche besessen hatte, entzogen. Noch war eine religiöse Kunst möglich, aber nur als eine individuelle und subjektive. Die Tendenz dazu war offenbar schon vor dem Auftreten Luthers vorhanden. Wir haben als Vorboten der Lösung von der Kirche das Versiegen der kirchlichen Baukunst bemerkt. Nun trat auch in den darstellenden Gattungen das unmittelbar dem Kirchendienst gewidmete Bild zurück hinter der freien, außerkirchlichen Darstellung religiöser Stoffe, und neben beiden gewannen die weltlichen Gegenstände von Jahr zu Jahr mehr Raum. Wie klein ist doch in der Produktion Albrecht Dürers die Zahl der Altarbilder! Die Fülle und Wahrheit seines persönlich-religiösen Lebens strömt in seinem graphischen Werk aus und zuletzt in seinem Apostelbilde, das kein Kirchenbild mehr ist. Die beiden

größten Bildhauer der Epoche, Peter Vischer und Hans Backofen, haben keinen einzigen Altar geliefert. Weiter Grünewald: er hat allerdings Kirchenbilder und nur sie gemalt, aber mit einer persönlichen Souveränität der Bildgestaltung, die keiner früheren Zeit erlaubt gewesen wäre; dadurch gehört er, obgleich in seiner kirchlichen Haltung ein Altgläubiger, künstlerisch zur Reformation. Ein weiteres Beispiel: Holbeins Madonna mit der Bürgermeisterfamilie — für Altgläubige gemalt, doch ein sehr wenig altgläubiges Bild. Wie demütig hatten bis dahin die Bildnisfiguren der Stifter, zwerghaft klein, zwischen die Heiligen sich geschmiegt oder auf den Flügeln einen Nebenplatz gesucht: — hier bilden sie mit der Muttergottes zusammen eine einzige Familie. Der Unterschied zwischen mittelalterlicher Devotion und der neuen, vertrauensvoll die Nähe der göttlichen Personen suchenden Frömmigkeit kann nicht schlagender ausgedrückt sein. — In alledem liegt ein freies persönliches Wollen des Künstlers, wie es früheren Zeiten unbekannt gewesen war; sie ist das genaue Seitenstück zu dem, was wir oben als religiöse Autonomie des Einzelmenschen bezeichnet haben. Der Künstler ist nicht mehr gebunden, aber auch nicht mehr getragen von Massenempfindungen. Er darf er selbst sein in seinem Werk; und damit hängt weit mehr als in früheren Zeiten der Wert des Geschaffenen von dem spezifischen Gewicht der schaffenden Persönlichkeit ab.

Nur scheinbar ist es ein Widersinn, wenn der Steigerung der religiösen Denkweise eine sehr augenfällige Vermehrung der weltlichen Bildgegenstände zur Seite ging. Es war doch eben die tiefere Auffassung vom Wesen der Religion, welche den Anspruch auf umfassende Beherrschung des ganzen, auch des äußeren Daseins der Menschen, wie die mittelalterliche Kirche ihn erhoben hatte, aufgab. Wohl hatten auch schon die vorangehenden Jahrhunderte auf die Darstellung der »Welt« nicht verzichtet; aber dieselbe mußte in einem kirchlichen Rahmen eingeschwärzt werden: — man denke an die Verwegenheiten im Schnitzwerk der Chorstühle oder an die grotesken Elemente der Baudekoration. Nun löste sich der Rahmen, und das religiöse und außerreligiöse Darstellungsgebiet sonderten sich voneinander. Die Genremalerei wagte sich hervor, nicht nur als Episode im Historienbild, sondern schon als selbständiger Bildgegenstand. Es verselbständigten sich weiter das Porträt und die Landschaft. Das ist die Fortsetzung des Weges, auf dem das 15. Jahrhundert die wichtigen ersten Schritte schon getan hatte, aber offenbar in Abkehr von der traditionellen kirchlichen Denkweise. Die Reformation hat das Mißtrauen gegen die Welt endgültig überwunden. Durch Luthers Schriften, zumal die ersten, geht ein heller Ton der Weltfreudigkeit. Er hieß damit nur gut, was schon mancher vor ihm zu bekennen gewagt hatte. Wir lesen bei Sebastian Brant, der keineswegs zu den Freigeistern gehörte:

Gott hat uns darum nicht geschaffen, ...
Daß wir uns sollten entschlagen der Welt.

Und der aus dem Mönchtum hervorgegangene Johannes von Butzbach sagt schon 1505 in seiner Schrift über die berühmten Maler: Als größter Maler habe Gott die Welt so herrlich geschaffen in ihrer unaussprechlichen Schönheit; die menschliche Gestalt vor allem verkünde den Ruhm ihres Schöpfers; »so oft ein frommer Christ die schöne Erscheinung eines Menschen erblickt, soll er dem allerschönsten Gott ob dieser Anmut Lob sagen«*. Damit hat die Freude an der Welt ihre religiöse Rechtfertigung gefunden. So dachten auch die Reformatoren. Sie zogen den Wirkungskreis der Religion nicht so weit, wie das Mittelalter; innerhalb seiner aber sollte nur von Religion die Rede sein. Sie waren der Kunst nicht feind, aber sie bedurften ihrer auch nicht. Es ist ein Standpunkt ähnlich dem des apostolischen Zeitalters.

Hier wendet sich unsere Betrachtung zum Anfang der deutschen Kunstgeschichte zurück. Bildlos war das Urchristentum gewesen, bildlos ebenso das Urdeutschtum**. Das griechische Denken blieb anschaulich auch in seiner christlichen Metamorphose, und dies ging aufs Mittelalter über. Für die deutsche Reformation aber, und eben darum ist sie so deutsch, lag der religiöse Vorgang ganz im Innerlichen und Unsichtbaren. »Der germanische Geist löste sich los von der Bildlichkeit des religiösen Vorstellens, welche als Erbe Griechenlands die theologische Metaphysik der abendländischen Völker beherrscht hatte« (Dilthey). Es war die Wendung dieser Denkweise ins Praktische, wenn Luther schon in seinem Manifest an den deutschen Adel heilige Kleider, heilige Orte, Umgang mit heiligen Dingen für gänzlich gleichgültig erklärte. Luther war, woran er selbst immer wieder erinnerte, ein Sohn des Volkes. Eine unterste uralte Schicht primitiven Deutschtums, bis zu welcher die fremden Kulturrezeptionen nie vorgedrungen waren, kam durch ihn zur Auferstehung und zur Macht; er war im geistigen Typus ein Zeitgenosse des Heliand-dichters: — von der Antike war er weltweit entfernt. Dies ist der letzte Grund seiner Feindschaft mit Erasmus; für den Protestantismus, dem er das Gepräge gab, war die ganze große Erziehungsarbeit, durch welche die Kirche in langen Jahrhunderten den deutschen Geist der Kunst aufgeschlossen hatte, umsonst getan. Womit Luther die Herzen rührte, das war seine mächtige Sprachkunst, die in seinem Munde hinreißende Musik wurde. Seine Bibelübersetzung und die durch den protestantischen Schulunterricht im Volk verbreitete Leselust haben mehr als etwas sonst der bildenden Kunst das Wasser abgegraben. Zugespitzt gesagt: das deutsche Volk hat sich durch zu vieles Lesen die Augen verdorben. Die wahren protestantischen Künste wurden in Zukunft Poesie und Musik.

* Zitiert nach F. v. Bezold.

** Bd. I S. 12.

Dieser bildlosen Geistigkeit trat die Renaissance entgegen. Wäre sie nur unter der Gestalt der Kunst nach Deutschland gekommen, so wäre ihre Macht gering gewesen. Sie kam mit dem umfassenden Anspruch, eine neue Kultur zu sein. Ohne Ehrfurcht kann der Mensch nicht bestehen. Der Glaube an die Kirche und ihre Gedankenwelt war erschüttert, die Welt bedurfte einer neuen Autorität und eines neuen Symbols der Gemeinschaft. Zwar hatte auch das Mittelalter nie aufgehört, die Antike zu verehren. Jetzt wurde man dessen inne, daß man sie in Wahrheit noch gar nicht kannte. Eben darauf beruhte ihre Anziehungskraft, daß sie Geheimnisse barg und daß man selber sie deuten mußte. Wir haben heute den nötigen Abstand gewonnen, um unterscheiden zu können, wieweit die Renaissance wirklich »Wiedergeburt« der Antike und wieweit sie eine selbständige Schöpfung des modernen Geistes war. Damals lag in dem Glauben an Zusammenhang mit der Antike die höchste Rechtfertigung des eigenen Wollens. Nun ist ja jede Verbindung mit einer fremden Kultur immer zugleich Gewinn und Opfer, und eine genaue Verrechnung zwischen beiden unmöglich. Die Frage darf gar nicht gestellt werden: ob die Kultur des Mittelalters oder die der Renaissance die wertvollere war? Es gilt allein zu begreifen, daß die eine unhaltbar, die andere notwendig geworden war. Nachdem Italien vorausgegangen, entschieden sich dafür die cismontanen Völker fast gleichzeitig. Hätte sich Deutschland ausgeschlossen, so hätte es sich vereinsamt. Nicht das Was, nur das Wie unterliegt hier dem Urteil.

Der Anschluß an die Renaissance war kein einheitlicher Akt, er erfolgte in drei gesonderten, einander zeitlich folgenden Teilrezeptionen: als Aufnahme des römischen Rechts, als literarischer Humanismus, als Renaissance der Kunst. — Das römische Recht hat die Zersetzung der älteren Formen des öffentlichen Lebens unendlich beschleunigt. Es wurde die starke Stütze des emporkommenden territorialen Beamtenstaates. So tief verhaßt es dem Volksempfinden war, es war für die Massen die erste Grundlegung zur Vorstellung einer unwiderstehlichen Größe des alten Rom. — An einem andern Punkt setzte der Angriff gegen das Mittelalter durch den Humanismus ein. Er ging ebenso bewußt wie ungeberdig laut ans Werk. Seine Zielscheibe war die scholastische Schulgelehrsamkeit. Er schwelgte in ihrer Verachtung. Eine durchaus neue Bildung sollte geschaffen werden, und durch diese ein neuer Lebensstil. So groß der Unterschied zwischen deutschem und italienischem Leben war, auch dem deutschen Humanismus schwebte etwas wie eine künstlerische Gestaltung des ganzen Daseins vor. Sein praktisches Verhältnis zur Kunst blieb doch ein einseitiges: es wurden mit eifrigem Fleiß Verse gemacht, und Liebe zur Musik war in diesem Kreise sehr verbreitet, aber wir finden nicht, daß der deutsche Humanismus, mindestens nicht der ältere, zur bildenden Kunst ein Verhältnis gesucht hätte.

Die Begeisterung, eine rein literarische, für die großen Künstler des Altertums steigerte nur den Hochmut, mit dem diese lateinischen Poeten auf die heimischen Maler und Schnitzer als bloße Handwerker herabsahen. Konrad Celtes, der berühmte Erzhumanist und Poeta laureatus, der in den 90er Jahren in Nürnberg lebte und den Zustand der Stadt mit vielseitig und scharf auffassendem Blick betrachtete und schilderte, erwähnt mit keinem Wort die Nürnberger Kunst. Wenn Enea Silvio, durch viele Jahre ein Gast Deutschlands, zu seinen dortigen Freunden vom wundersamen Zusammenhang zwischen eloquentia und pictura, Petrarca und Giotto sprach und die Hoffnung äußerte, auch der Norden werde diese doppelte Blüte des Genius noch erleben, so verstanden sie ihn nicht. Ihre Klassikerausgaben wie ihre eigenen Poesien mit Holzschnitten schmücken zu lassen, war ihnen willkommen — zumal die Straßburger Offizinen und wenig später die Nürnberger und Augsburger taten sich seit 1490 darin hervor — allein sie beweisen auch, daß es sich allein um stoffliche Interessen handelte. Stilgeschichtlich gehören diese illustrierten Bücher zur Spätgotik, nicht zur Renaissance. Wir sind ihnen nicht gram, daß das in ihnen niedergelegte archäologische Wissen äußerst naiv war. Es blieb dem Zeichner überlassen, nach dürftigen Andeutungen sich von den antiken Göttern, Musen, Nymphen und Tritonen aus eigener Phantasie ein Bild zu machen, wobei dann dieselben unvermeidlich in spätgotische Fabelwesen sich verwandelten. Z. B. Pallas Athene tritt in voller Mannsrüstung und mit Federbarett auf, »wie eine Jungfrau von Orleans«; Venus mit wallenden Gewändern, eleganten Handschuhen, mächtigem Flügelpaar *, Merkur mit befiederten Vogelfüßen. Wie man sieht: nur um Phantasieanregung durch das Stoffliche handelt es sich. Daß ein neues Formprinzip bei der Antike und ihrer Enkelin, der Renaissance, in Frage kam, welches, wenn es aufgenommen wurde, die deutsche Kunst im Innersten verwandeln mußte, das ahnten die Humanisten nicht.

Viel später jedenfalls als die Literatur wurde die bildende Kunst von der Renaissanceströmung ergriffen. Wieviel die erste der zweiten bedeutet hat, ist weit problematischer, als es uns, die wir am Anfang des 19. Jahrhunderts eine rein literarisch begründete Kunst erlebt haben, scheinen mag. Mit der blutarmen Kunst des 19. Jahrhunderts ist die lebenstrotzende des 16. nicht zu vergleichen. Es läßt sich wohl beobachten, daß der äußere Anstoß zur Entstehung der ersten Renaissancewerke auf deutschem Boden durch humanistisch gebildete Mäzene gegeben worden ist, damit ist aber noch nicht gesagt, wie der Humanismus geistig auf die deutschen Künstler eingewirkt hat. Die literarische Renaissance konnte unmittelbar aus dem antiken Schrifttum sich befruchten; was

* Bd. II Abb. 506.

der künstlerischen als antikisch galt, war nur die Spiegelung der Antike durch die italienische Kunst. Wieviel von dieser mit eigenen Augen gesehen wurde, darauf kam es an. Erinnern wir uns, daß der wo nicht tiefe, so doch breite und gleichmäßige Strom italienischen Einflusses, der sich durch das hohe Mittelalter hinzog, beim Zusammenbruch des staufischen Kaisertums plötzlich aussetzte. Darauf eine lange Pause. Erst im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert kam auf weiten Umwegen ein leises Echo des späten Giottismus auch in unseren Norden, um alsbald von der rauhen Stimme des Naturalismus wieder übertönt zu werden. Im späten 15. Jahrhundert ist die Einwirkung Mantegnas auf Tirol eine lokal begrenzte Erscheinung. Wenn einzelne deutsche Bildschnitzer, Glasmaler, Buch- und Bilddrucker nach Italien kamen, so kamen sie mehr wie Gebende als wie Empfangende. Nun brachte das Ende des Jahrhunderts die entscheidend neue Einstellung: es ließ sich nicht länger übersehen, daß im Süden ein starkes neues Licht aufgegangen war. Schon hatten sich die Niederlande, worüber man sicherlich Nachricht hatte, ihm aufgeschlossen. Durfte Deutschland länger in Unwissenheit bleiben, was es damit sei? Zwei Wege konnten eingeschlagen werden: der eine, den die am meisten von Wißbegierde Getriebenen wählten, war der, daß sie selbst sich nach Italien auf den Weg machten; der andere die Einfuhr italienischer Kupferstiche, illustrierter Bücher und kunstgewerblicher Ware. Die Zahl der ersten war in unserer Epoche nicht groß, und sie sind über Venetien und die Lombardei nicht hinausgegangen. Dort fand der Nordländer auch in der Renaissance noch manche ihm verwandte Züge. Eine völlig andere Welt, die reine und eigentliche Renaissance, hätte er erst in Florenz und Rom kennengelernt; daß diese nicht besucht wurden, ist negativ von größter Bedeutung, es schloß in sich, daß eine vollere Anschauung von der Antike ausblieb. Eine weitere Beschränkung: es kamen nur Maler und Bildhauer, keine Architekten. Natürlich waren die Beziehungen zahlreicher, als sich heute nachweisen läßt. Aber auch dieses in Anschlag gebracht, ist es gewiß, daß von 1500 bis 1520 die Kenntnis der neuantiken Formen nur langsam sich ausbreitete und noch langsamer sich vertiefte; sie konnte sich nur auf Bruchstücke stützen, wie der Zufall sie brachte.

Hier müssen wir noch einmal auf den Humanismus zurückkommen. Derselbe dachte sich die erhoffte Wiedergeburt des klassischen Altertums doch keineswegs als ein Sich-Weggeben des deutschen Wesens. Vielmehr erwachte in ihm ein sehr bewußter deutscher Patriotismus. Der Gedanke der Reichsreform fand in seinen Kreisen beredte Unterstützung. Die von ihm unzertrennliche persönliche Ruhmsucht steigerte und klärte sich zu nationalem Ehrgefühl. Die Freude am deutschen Altertum, für welche die eben entdeckte Germania des Tacitus zur rechten Stunde kam, stärkte den Glauben an eine herrliche Zukunft: man

schwärmte, Deutschland werde bald den Welschen die Herrschaft des Geistes entrissen haben. Es gibt heute viele Deutsche, welche besonders deutsch zu denken meinen, wenn sie in der Aufnahme der Renaissance eine Verdunkelung und Schwächung des nationalen Bewußtseins sehen und sie demnach beklagen. Sie kennen nicht die deutsche Geschichte und das deutsche Schicksal. Wir sind anders beschaffen als die lateinischen Völker. Wenn diese auf einem Höhepunkt ihres Kraftgefühls stehen, dann schließen sie sich ab, konzentrieren ihren Stilwillen, im Leben wie in der Kunst, auf eine national begrenzte Form, denken an fremde Völker nur als an Objekte geistiger Beherrschung. Die Deutschen aber werden gerade in den Momenten, in denen sie sich am stärksten fühlen, vom Drange erfaßt, mit ihrer geistigen Existenz das nationale Gehege zu durchbrechen, Fremdes in sich aufzunehmen und damit über sich selbst hinauszuwachsen. Dreimal in unserer Geschichte haben wir Rezeptionen der Antike erlebt. Das erstemal unter Karl dem Großen, das drittemal in dem mit unserer klassischen Dichtung und Philosophie zusammengehenden Neuhumanismus; in der Mitte steht die Renaissance des 16. Jahrhunderts. Waren das Zeiten der Schwäche?, des gesunkenen Selbstvertrauens?, der Unfruchtbarkeit unseres nationalen Genius?

»Seid willkommen, edle Gäste,
Jedem echten deutschen Sinn,
Denn das Herrlichste, das Beste
Bringt allein dem Geist Gewinn.«

Ebenso, genau so wie in diesen Versen Goethe, dachte Dürer. Und wie Hermann und Dorothea trotz der homerischen Form ein Gedicht ist, das in der ganzen Welt nur ein Deutscher machen konnte, und zwar eben derselbe, der in seiner Jugend den Götz gedichtet hat und in seinem höchsten Alter den Schluß des Faust dichten wird: so ist auch bei Dürer die Spannung zwischen der Apokalypse und den Werken nach antikischer Art nicht so beschaffen, daß sie einen Bruch in seiner Persönlichkeit bewirkt hätte. Die Empfänglichkeit für fremde, ja polare Kultur- und Kunstwerte ist ein Stück unserer nationalen Anlage, nur ist sie zu verschiedenen Zeiten verschieden stark; willkürlich aber ist es, gerade die Zeiten für besonders »deutsch« zu erklären, in denen sie schwach ist. Jene drei Rezeptionen kamen nicht dadurch zustande, daß durch irgendwelche äußere Umstände die Antike Macht über uns erhielt, sondern daß in uns neue Bedürfnisse mächtig geworden waren. Die antike Kunst ist ja — selbstverständlich — etwas Abgelaufenes, Unwiederholbares; aber jeder andern Kunst überlegen ist sie durch die Fähigkeit, daß die Berührung mit ihr neue Bewegungen hervorruft. Der »Gewinn«, von dem die obigen Verse Goethes sprechen, hat sein Gleichnis nicht in der Erbeutung eines alten Goldschatzes, sondern in der Aufnahme eines Klümpchens Sauerteig; aber auch das Mehl muß gut sein, wenn ein gutes Gebäck entstehen

soll. Ein jedes Volk und jede Zeit sieht niemals die Antike, sondern nur ihre Antike: hier ist alles Frage der Resonanz. In seiner Betrachtung über »Italien und das deutsche Formgefühl« stellt H. Wölfflin auf die Frage, ob nicht der Deutsche, wenn er italienische Werte verehre, seinen Gott aufgebe und Götzendienst treibe, die Gegenfrage: »Wie aber, wenn wir Italien gar nicht ‚italienisch' sähen? Wenn wir aus der italienischen Kunst etwas herauszögen, was eben nur wir hineingelegt haben? Es ist offenbar, daß die südliche Schönheit auf der Folie des malerischen Formgefühls eine ganz neue Wirkung bekommen mußte.« Diese Wirkung, dem aus der Spätgotik kommenden Geschlecht wahrscheinlich noch fühlbarer als uns, war die einer ungekannten Freiheit von Druck, einer Stillung von Unrast. Warum gerade damals die Sehnsucht danach wieder einmal mächtig wurde, ist ein rein historisches Problem. Vielleicht gerade deshalb, weil dies Zeitalter so sehr von Kampf erfüllt ist, in der Volksseele wie in jeder Einzelseele.

In diesem Sinne ist im 16. Jahrhundert das Nebeneinander von Spätgotik und Renaissance zu verstehen. Als die Gotik ihren Siegeszug antrat, galt sie als Stil schlechthin, als die Ausdrucksform, neben der keine andere den Menschen gefiel. Das 16. Jahrhundert aber sah sich einer solchen Vielfältigkeit des auszudrückenden Inhalts gegenüber, daß es mit nur einem Stil nicht auskommen konnte. In keiner Stilformel je findet die ganze Wirklichkeit eines Kunstwerkes ihren Ausdruck. Ein- für allemal ist in den imitativen Künsten das Bedürfnis nach formelhafter Festlegung des Ausdrucks geringer als in den tektonisch-dekorativen. Eine Epoche, in deren Schaffen die Architektur so sehr beiseite steht wie in der vor uns liegenden, bekundet schon damit, daß das Stilproblem nicht im Brennpunkt ihres Interesses liegt. Warum denn diese einseitige Bevorzugung der Malerei und Graphik? Sie bedeutet, daß das 16. Jahrhundert von seiner Kunst vor allem Inhalt verlangte, einen die Phantasie und das Gefühl mit warmer Unmittelbarkeit beschäftigenden. Der Inhalt zuerst muß mit neuen Werten erfüllt werden. Die Kunst soll nicht mehr kleben an der Schale der Erscheinungen, sondern eindringen in den Grund des Lebens, und von diesem aus nicht sowohl nachahmen als schaffen. Der Realismus des vorangehenden Jahrhunderts hatte ein gehorsamer Spiegel der Wirklichkeit sein wollen, das 16. verlangte für die Kunst ein höheres Recht: es wollte in ihr nicht einfach zeigen, was ist, sondern was wert ist, zu sein. Was wert ist, zu sein, ist das Große und Starke. Wunderbar, wie die Kunst auf einmal mit Gestalten sich bevölkert, die so aussehen, als habe die deutsche Rasse sich plötzlich verändert, als gäbe es keine Philister mehr. Auch das 15. Jahrhundert hatte ja bei aller ehrlichen Wahrheitsliebe nicht aufgehört zu stilisieren: das Erwünschte an der Menschengestalt waren dieselben Eigenschaften, die dem spätgotischen Ornament seine Physiogno-

mie geben; alle Formen in kleine Teile zerlegt, eckig, scharf und dürr, dünne Extremitäten mit groben Gelenken, engbrüstige Oberkörper, verschnürte Taillen, die Haltung gespreizt und geziert, der Gang tänzelnd, trippelnd, schwebend, die Bewegungen hastig und doch ohne Energie, die Geberden bald stockend, bald heftig, im Gefühlsausdruck das Innige mit dem Trivialen, das Zarte mit dem Rohen, das Phantastische mit dem Nüchternen seltsam gemischt. Das alles hat nun ein Ende. Welch eine ungeheure Erhöhung des Begriffs von menschlicher Würde bedeutet Dürers Passion gegen die Spießbürgertragik des 15. Jahrhunderts oder der leidende Titan Grünewalds gegen den verschüchterten sanften Menschenfreund Schongauers! Die lieblichen oder hausbackenen, mädchenhaften Madonnen verschwinden, die Madonna des 16. Jahrhunderts ist von großer Form und reifer Schönheit, oft nicht mehr jugendlich — wert, die Mutter eines Helden zu sein. In gleichem Sinne verändern alle andern Heiligen ihren Habitus. Jegliche Form der belebten wie der unbelebten Dinge, auch der Bäume und Felsen wie der im Bilde auftretenden Geräte, Möbel und Häuser, wird nachdrücklicher, schwerer, voluminöser und zugleich einfacher. An Stelle der krausen, flackernden, zerbrochenen Linien treten schwellende Kurven und weitausholende Schwingungen. Licht und Schatten werden in großen Massen zusammengehalten. Die Farbe wird zu großer Pracht und Leidenschaft gesteigert. Wenn so die Wucht der Materie und die Herrschergewalt des Lichtes stärker empfunden werden, so ist das doch nur der Reflex eines in allen seinen Typen potenzierten Gemütslebens. Ein breit ausladendes Pathos bricht sich Bahn, wie wir es aus keiner andern Epoche unserer Kunstgeschichte kennen; nicht minder aber auch die Freude am Idyllischen: jetzt zuerst gibt es in der Kunst ein wirkliches Naturgefühl. Die Landschaft, bisher nur neutrale Bühne einer Handlung, empfängt eine menschliche Seele. Und vor allem: das Reich des Wunderbaren eröffnet sich. Aber nicht mehr sind es die supranaturalen Wunder der Mönchslegenden, sondern die vor dem leiblichen Auge offenbar werdenden Wunder des kosmischen Lebens. *

* Da für diese Zeit ein Vergleich mit dem Formgefühl der Architektur nicht gezogen werden kann, möchten wir ausnahmsweise einen Blick auf die Kleidertracht werfen als Parallele zu dem veränderten Ideal der Körperschönheit. Langgelocktes Haar und glatt rasierte Gesichter hatte das 15. Jahrhundert verlangt; im 16. trug der Mann den vollen Bart und mäßig gekürztes, an der Stirn gerade abgeschnittenes Haupthaar. Die Kopfbedeckung ist breit und flach. Entsprechend tritt an die Stelle der Schnabelschuhe der breite Zehenabschluß. Die bis zum Gürtel hinauf eng anliegende Strumpfhose wird durch die bauschige Schenkelhose verdrängt. Das Ehrenkleid ist die bis zum Knie herabreichende Schaube. Die Stoffe werden schwer. Viel Pelzwerk wird getragen. Bei den Frauen verschwindet der spitze Halsausschnitt, das Kleid wird auf der Höhe der Brust horizontal abgeschnitten und die Schultern werden sichtbar, sei es nackt, sei es durch das bis zum Hals hinaufreichende Hemd verdeckt. (Abb. 170, 192.) Gepuffte Ärmel verstärken den Eindruck der Breite, wie auch die geschnürten Taillen verschwinden. Die deutsche Tracht dieser Zeit ist von fremden Einflüssen wenig abhängig.

Ein Kunstcharakter wie der geschilderte läßt sich mit den konventionellen Kennzeichen der historischen Stile — in diesem Falle des gotischen und der Renaissance — nicht erfassen; soll er unter ein Allgemeineres untergeordnet werden, so muß dies jenseits ihrer gesucht werden. Wagen wir es kurz zu sagen: Das Urgepräge dieser Kunstepoche ist romantisch. Ebendeshalb konnte sie in ihren Stilformen einen Dualismus ertragen, ohne damit ihre tiefere Einheit einzubüßen. Aus der romantischen Neugier nach dem Fremden, aus dem romantischen Drang nach dem Unbekannten und Unbegrenzten, nicht etwa aus einer geheimen Sympathie mit der klassischen Form, entsprang die erste Annäherung an die Renaissance. Daß dieselbe nicht als ein abgeschlossener Kosmos, vielmehr als ein buntglänzendes Chaos angesehen wurde, aus dem sich je nach Gelegenheit und Wohlgefallen dies und jenes einzelne herauspflücken ließ, auch dies war romantisch gedacht. Aber dabei konnte es nicht bleiben. Es kam die Zeit, wo auch die Deutschen die der Romantik antipodische, innerlichst klassische Natur der Renaissance herausfühlten. Damit erst wurde die Renaissance für sie ein Problem. Wie tief durften sie in diese fremde Welt eindringen, ohne in ihr sich selbst zu verlieren? Gefühlsmäßig drängte die Frage einem jeden sich auf, nicht theoretisch, aber praktisch hat ein jeder auf sie Antwort geben müssen, und ein jeder tat es anders. Daraus entstand die reiche Mischung persönlicher Stile, die dies Zeitalter vor allen andern auszeichnet.

Reformation und Renaissance haben als sehr ungleich geartete Werkgenossen zusammen die moderne Welt aufgebaut. Eines ihrer maßgeblichsten Kennzeichen ist der Individualismus. Es ist ein Irrtum, in seiner Entwicklung allein eine Tat der Renaissancekultur zu sehen. Die Reformation hat, von anderem Ausgangspunkt aus, gleichen Anteil an ihr *. Es ist die christliche Idee von der Bestimmung des Menschen zur vollendeten Persönlichkeit durch den Aufschwung zu Gott, welche zuletzt im Protestantismus bewußt als Prinzip formuliert wurde in der Forderung der religiösen Autonomie des Einzelmenschen. Es leuchtet ein, daß durch das Vordringen des Individualismus auch die Kunst in eine neue Lage gebracht wurde. Der Künstler stand nicht mehr in Dienst und Obhut der Kirche, er war mit seiner Tätigkeit nicht mehr gebunden an gesellschaftliche Einrichtungen, an Bauhütte oder Zunft, er allein und persönlich war für die Kunst verantwortlich. Man sieht denn auch sogleich, wie vom 16. Jahrhundert ab im kunstgeschichtlichen Bilde das Interesse an der Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund tritt. Der Betrachter muß sich auf eine höhere Ebene stellen, um von hier aus das Gemeinsame und Verbindende zu erkennen. Grünewalds Isenheimer

* E. Troeltsch, Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt.

Altar, Holbeins Totentanz, das Sebaldusgrab, Altdorfers Landschaften — um diese als Beispiele herauszugreifen — wie stark ist ihre persönliche Besonderheit, und doch umfließt auch sie ganz unverkennbar ein gemeinsames Medium des Volks- und Zeitgenössischen, das dem Individuellen seine Grenzen setzt.

So ergibt sich aus der Betrachtung der Einzelkünstler das Bild einer Generation, und zwar von erhöhter Geschlossenheit durch den Zufall, daß die Geburtsjahre ihrer maßgebenden Vertreter dicht beieinander stehen: Dürer 1471, Cranach 1472, Burgkmair 1473, in den nächstfolgenden Jahren (die genauen Daten nicht zu ermitteln, doch jedenfalls vor 1480) Grünewald, Baldung, Altdorfer, der jüngere Peter Vischer. Nicht minder scharf setzt sich die untere Grenze ab; die wenigen von ihnen, die das Jahr 1530 überlebten, hatten mit ihrer Entwicklung schon vorher abgeschlossen.

Gleich allen Blütezeiten war also auch diese von kurzer Dauer. Sie kam und ging mit der einen Generation. Höchst folgerichtig fanden das heroische Jugendalter der Reformation und die Blütezeit der Kunst im gleichen Augenblick ihr Ende.

* * *

Bevor wir an die Künstlergeschichte herantreten, werfen wir einen Blick auf das Publikum, das fordernde nnd genießende. Sein Kern war das Bürgertum, dasselbe, das der stärkste Faktor in der reformatorischen Bewegung war. Es war nicht mehr ganz das gleiche wie im späten Mittelalter, Arbeit und Erwerb galten ihm nicht mehr alles: eine neue Oberschicht hatte sich in ihm herausgebildet, deren Kennzeichen Teilnahme an den Wissenschaften und eine verfeinerte Sitte war. Es will etwas sagen, daß Kaiser Maximilian unter den Augsburger Bürgern sich so wohl fühlte, ihre Feste mitfeierte und im Gespräch mit ihren Gelehrten sich Rat holte; aber auch nach unten kannte die neue Aristokratie der Bildung keine starre Abschließung, viele der geistigen Koryphäen dieser Zeit waren Söhne von Kleinbürgern und selbst von Bauern. So bestand im geistigen Leben eine Zirkulation zwischen oben und unten, deren Abbild die Kunst gibt, am treuesten in den jeder Regung des Tages sich schnell anschmiegenden graphischen Künsten. Wir gewahren hier auf der einen Seite noch immer sehr volkstümliche Töne angeschlagen, auf einer anderen aber auch solche, die nur in humanistisch gebildeten Kreisen verstanden werden konnten. Und nun entwickelt sich auch, für Deutschland neu, ein fürstliches Mäzenatentum. Es würde dem Zeitbilde etwas fehlen, wenn wir nicht einige Nachrichten über die fürstlichen Gönner in die Kunstgeschichte einflechten wollten.

Kaiser Maximilian I. (Abb. 65.) An die Grenze zweier Zeitalter gestellt, der letzte Ritter und der erste Renaissancefürst in Deutschland — beide Namen hat man ihm gegeben —, als Erbanwärter auf Burgund und die Lombardei mit den Kulturen beider Länder vertraut, aber frei von Fremdländerei; recht ein Deutscher in seinem Humor und seiner Romantik und recht ein Kaiser, wie das Volk ihn sich denkt; vielleicht sein Hauptunglück die Vielseitigkeit seiner Begabung und Anregbarkeit; ein Sanguiniker und Phantasiemensch voll Ideen und Projekten, vieles anfangend, weniges vollendend; ein reiches Leben mit kärglichen Resultaten und dennoch die Einbildungskraft der Mit- wie Nachwelt stark beschäftigend. Eben dies war sein brennender Wunsch. Um seinen Ruhm zu verkündigen, bot er ein ganzes Heer von Künstlern und Literaten auf: ». . . Wer Ime in seinem Leben kein gedächtnus macht,« so schreibt er, »der hat nach seinem Todt kein gedächtnus und desselben menschen wirdt mit dem glockendon vergessen . . . und das Geld, das erspart wird zu meiner gedächtnus, das ist eine unterdrückung meiner künftigen gedächtnus.« Dies ist der Punkt, auf dem er am meisten vom Geiste der Renaissance erfaßt ist, wobei es sich immerhin anders ausnimmt, ob ein kleiner italienischer Tyrann und Emporkömmling die Göttin Fama bemüht oder ob der Träger der vornehmsten Krone der Christenheit von sich und seinem Hause redet. Großzügigkeit wäre das letzte, was an seinen künstlerischen Unternehmungen zu vermissen ist, viel eher ein tieferes Verständnis für die Kunst als solche. Mit dem Selbstvertrauen des Dilettanten stellte er die Programme auf, nötigte die Ausführenden, sich genau an sie zu halten, korrigierte ihre Visierungen. Und wie sich unter seinen Hofliteraten neben einem Peutinger und Celtis andere finden, die nichts sind als versedrechselnde Kanzlisten, so sind auch seine Künstler eine höchst gemischte Gesellschaft von Männern ersten bis dritten und fünften Ranges. Bemerken wir noch dies: er hat keine einzige Kirche gebaut, und er hat zu seinen Unternehmungen nur Deutsche herangezogen, obgleich es ihm ein leichtes hätte sein müssen, die besten Niederländer und Italiener zu gewinnen.

Das erste, womit er sich beschäftigte, war die Erweiterung und Verprächtigung des väterlichen Grabmals im Stephansdom. Sodann begann er, von 1502 ab, an sein eigenes, künftiges zu denken. Während der umfänglichen und zeitraubenden Vorberatungen tauchte ein neues Projekt auf. Er wollte auch »im Reich«, in seiner Lieblingsstadt Augsburg, sich »ein ewige Gedächtnus machen und aufrichten lassen« — ein kolossales steinernes Reiterstandbild auf einem freien Platz nahe dem Chorbau der St.-Ulrichs-Kirche. Maßgebend für die Wahl des Ortes war, daß er den großen Bischof und Stadtheros Ulrich unter die habsburgischen Ahnen zählte. Der Gedanke aber ist ein echt renaissancemäßiger, in deutschen Landen, ja überhaupt diesseits der Alpen ohne Vorbild und ohne Seiten-

stück. Das einzige, was sich vergleichen läßt, das Marktdenkmal Kaiser Ottos in Magdeburg aus dem 13. Jahrhundert gehört in einen andern, einen rechtsgeschichtlichen Ideenkreis, bedeutet etwas ähnliches wie die Rolandsäulen. Offenbar denkt Maximilian an die Reiterbilder Oberitaliens, deren Ahn die Markaurelstatue in Rom ist, vielleicht an erster Stelle an das des Großvaters seiner zweiten Gemahlin, an Lionardo da Vincis Sforzadenkmal. Der Steinblock, im oberen Lechtal gebrochen und dort schon bossiert, kam 1509 in Augsburg an. Da im nächsten Jahre der Abt von St. Ulrich starb und sein Nachfolger das vom Kaiser ausgesetzte Geld für andere Zwecke ausgab, blieb das Denkmal ein mißgestalteter Torso, stand im Klosterhof noch bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine doch nur sehr ungefähre Vorstellung gibt uns eine Zeichnung von Hans Burgkmair, in der Hauptsache sehr ähnlich dem bekannten Holzschnitt desselben (Abb. 1), mit dem Unterschied nur, daß Maximilian anstatt des Helmes die Kaiserkrone und in der Rechten das Reichsschwert trägt. Eine Ideenskizze. So wie Burgkmair, vermutlich nach Vorschrift des Kaisers, die Statue angeordnet hatte, war sie als Freistatue in Stein nicht ausführbar, es wäre denn, daß man sie, ähnlich wie die Reiter des Bamberger, Regensburger, Baseler Doms, nahe an die Wand gerückt und durch Eisen mit dieser verklammert sich denken möchte.*

Das Geld für die Augsburger Reiterstatue war nun einmal vertan. Das ganze Interesse des Kaisers gehörte fortan dem immer weitläuftiger ausgebauten Projekt für das Grabdenkmal. Es steht in der Hofkirche zu Innsbruck.

Die Geschichte des Denkmals kann hier nur summarisch erzählt werden. Der erste Erlaß geht auf das Jahr 1502 zurück. Zu Ratgebern hatte sich der Kaiser den gelehrten Augsburger Stadtsekretär Peutinger und den Münchener Maler Gilg Sesselberger gewählt. Für die Ausführung sollten die beiden großen Nürnberger Veit Stoß und Peter Vischer herangezogen werden. Nachdem sich die Verhandlungen mit ihnen zerschlagen hatten, erklärte sich Sesselberger bereit, die Modelle selbst zu liefern. Seine sorgfältig ausgeführten Visierungen haben sich erhalten. Sie zeigen uns Sesselberger als einen kostüm- und ornamentkundigen Zeichner mit sehr geringem Verständnis für die plastische Aufgabe. Die 1513 von Peter Vischer gelieferten zwei Statuen König Theoderichs und König Artus' stellen alle übrigen tief in den Schatten. Die relativ besten unter diesen, ein halbes Dutzend, rühren von Stephan Godl, einem nach Innsbruck übergesiedelten Nürnberger, her. Die große Masse ist von der Tiroler Gießerfamilie Löffler hergestellt. Um schneller vorwärtszukommen, waren (für die kleinen Figuren) an eine Augsburger und eine

* Zu dieser Annahme paßt es gut, daß die Schriftquelle des 16. Jhrh. das Denkmal als Epitaphium bezeichnet.

Landshuter Hütte Aufträge erteilt. Beim Tode des Kaisers, 1519, war von dem geplanten Statuenheer noch nicht die Hälfte ausgeführt, von den ausgeführten die beiden besten, die Vischerschen, in einer der häufigen Geldnöte des Kaisers an den Bischof von Augsburg verpfändet und die Kirche, die das Grabmal umschließen sollte, nicht einmal begonnen. Maximilian wurde in einer kleinen Kirche in Wiener-Neustadt sehr bescheiden zur Ruhe gebettet. So ist das Innsbrucker Denkmal ein Kenotaph. Um die Fortsetzung der Arbeit hat sich Maximilians Nachfolger und Enkel Karl V. nicht im geringsten gekümmert. Es war der andere Enkel König Ferdinand und dessen gleichnamiger Sohn, denen die schließliche Vollendung zu danken ist. Jetzt auch nicht mehr durch deutsche Hände. Die vielbewunderten subtil kleinmeisterlichen Reliefs wurden dem Niederländer Alexander Colin, die Statue des Kaisers einem Dutzenditaliener, Ludwig Duca, anvertraut. 1584 war das Ganze fertig.

Das Innsbrucker Denkmal hatte drei Fehler: es fand die deutsche Kunst auf die in ihm gestellte Aufgabe nicht vorbereitet, es rückte zu langsam vorwärts, und schließlich wäre es stets viel zu wenigen zugänglich gewesen. So kam der an Einfällen immer reiche Kaiser zum Beschluß, denselben Gedankengang in ganz anderer Form und, was ihn reizte, mit noch vermehrter persönlicher Mitwirkung in die Welt zu senden: auf dem Papier in Bilddruck und Schrift. Monumentalität sollte durch Publizität ersetzt werden: — im Sinne der Zeit ein höchst moderner und im Sinne der deutschen Gegebenheiten ein nationaler Gedanke, dem auch der im Zeitalter der Reformation notwendige Tropfen demokratischen Öls nicht fehlte. Maximilian hat sich jahrelang über den Plan mit seinen Geheimschreibern bis in die Einzelheiten besprochen und damit seinem dilettantisch beweglichen Geist eine angenehme Unterhaltung bereitet: Gutes ist daraus dem Werke kaum erwachsen, es trägt in seiner vagen und vasten Anlage nur zu viel vom geistigen Stempel seines Urhebers an sich. Sieben große Holzschnittfolgen sind es, die sich in drei aufeinander bezogene Gruppen ordnen lassen. I. Gruppe: Zur Eröffnung »Die Genealogie des Hauses Habsburg«. Der Beirat so gelehrter Männer wie Trithemius und Stabius hinderte nicht das Zustandekommen eines Stammbaums, der an Phantastik wenig zu wünschen übrig läßt: er beginnt mit Hektor dem Trojaner und gelangt über einen Francio I. und Francio II., einen Aristides, Polybius und ganz romanhafte Namen wie Panthagon und Gondegorus mit Nr. 51 auf Chlodwig den Frankenkönig, von wo ab Maximilian selbst diktiert hat. Sämtliche 77 Zeichnungen rühren von Hans Burgkmair her und stellen seiner flüssigen Erfindungsgabe das beste Zeugnis aus. Darauf folgen die Heiligen der »Sipp-, Mag- und Schwägerschaft« des Kaisers. Umständliche Vorarbeiten zeigen, daß es mit der Beweisführung der Verwandtschaft keineswegs leicht genommen war; die Gelehrsamkeit ist freilich von der Art, die

alles zu beweisen imstande ist. Und so war es noch bescheiden, daß Max es schließlich mit der Zahl 100 bewenden ließ; in einem der Manuskripte waren als Verwandte 123 Sancti und 44 Beati ausgerechnet. Der Papst hatte die Gefälligkeit, sie alle anzuerkennen. — Zwischen der ersten und zweiten Gruppe steht ein anderer merkwürdiger Plan: das sogenannte Gebetbuch des Kaisers. Der Name bezeichnet die Sache nur ungenau. Das durch die Handzeichnungen Dürers berühmt gewordene Exemplar ist nicht für den persönlichen Gebrauch des Kaisers bestimmt, wie die zahllosen mit Miniaturen geschmückten Gebetbücher anderer Fürsten. Es sollte ein Druckwerk in vielen Exemplaren sein, bestimmt als Gabe für die von Maximilian gestiftete ritterliche St.-Georgs-Brüderschaft, die den Kaiser auf seinem geplanten Kreuzfahrerzuge ins heilige Land begleiten sollte. Wie der Kreuzzug nie zustande kam, so wurde auch das Gebetbuch nicht fertig. Die Randzeichnungen waren gedacht als Vorlage für den Holzschnitt. Sie waren schon lange vergessen und wären leicht untergegangen, hätte nicht der leidenschaftliche Dürersammler des 17. Jahrhunderts, Kurfürst Max von Baiern, sie in seinen Besitz gebracht. — II. Gruppe. Die Romane »Freydal«, »Teuerdank« und »Weißkunig«. In durchsichtiger allegorischer Verhüllung erzählen sie des Kaisers Lebensgeschichte von Jugend auf, am ausführlichsten seine Brautfahrt nach Burgund. In seinem öffentlichen Leben war ihm das meiste mißglückt; auf allen seinen Wegen waren ihm die Feinde entgegengetreten, die er Unfallo, Fürwittich und Neidelhart nennt; nun lebte er in seiner Phantasie sein Leben noch einmal als »Wahrheit und Dichtung« durch, glücklicher als es gewesen war, so wie er wünschte, daß es in der »Gedächtnus« verbleiben solle. Die letzte Ausführung des Textes überließ Maximilian seinen Sekretären, doch ohne seine Zustimmung ist gewiß kein Vers und keine Illustration zum Druck befördert worden. Die Zeichner waren Hans Burgkmair, Leonhard Beck und Hans Leonhard Schäuffelein — III. Gruppe. Der »Triumph«. Eine Riesenarbeit des Fleißes und Glanzleistung des Formschnitts ist sie durch die Unfähigkeit des kaiserlichen Dilettanten, zwischen dem Geistreichen und dem künstlerisch Fruchtbaren zu unterscheiden, in eine Ungeheuerlichkeit travestiert. Da ist zuerst eine Gruppe von 92 Blättern größten Formats. Sie sind Fetzen eines zunächst unverständlichen Ganzen. Zusammengesetzt bilden sie die »Ehrenpforte«, 9 Fuß breit und 10½ Fuß hoch. Schlichte Leute hatten es in der Gewohnheit, wie wir aus dem Volkslied wissen, einen Holzschnitt an die Wand oder die Tür zu nageln. Der Kaiser aber wollte einen Wandschmuck mit monumentalem Anspruch. Der für den Holzschnitt höchst fruchtbare Begriff des Zyklus und die ihm in keiner Weise zukommende Großbildwirkung sind hier durcheinandergeworfen; ebenso in Konfusion gebracht die Grenzen der Architektur und der malerischen Dekoration. Was dabei herauskam, war ein lahmer, unförmlicher Auf-

bau — von dem freilich in der Unterschrift naiv versichert wird, daß er die Ehrenpforten der Kaiser im alten Rom nachbilde — bedeckt mit einem Konglomerat von genealogisch, biographisch und heraldisch bedeutsamen Einzelheiten. Der Hofhistoriograph Stabius und ein dunkler Ehrenmann aus dem Kreise der Innsbrucker Hofkünstler hatten den Entwurf zusammengebraut; dem bedauernswerten Albrecht Dürer fiel es zu, ihn im einzelnen auszugestalten. — Weniger Unmögliches wurde vom zweiten Teil, dem »Triumphwagen«, und dem dritten, dem »Triumphzug«, gefordert. Der Wagen ist ganz von Dürer; der Kaiser in hohem Ornat, umgeben von 12 ihm Kränze darbringenden allegorischen Frauen; 12 Rosse, paarweise in langem Gespann, am Zaum eines jeden wieder eine Allegorie, Providentia und Moderatio, Alacritas und Velocitas, und wie sie sonst heißen mögen; das Ganze in einer feierlich getragenen Tonart in schwerer Wucht und Pracht. Leider folgt dann noch ein Dutzend kleinerer Wagen (diese nicht von Dürer), die durch ihre unvermeidlichen Tautologien trotz eifrigen Suchens nach Ergötzlichkeit, den Eindruck nur abschwächen. Es ist der Fehler aller maximilianischen Programme, daß sie kein Ufer und kein Ende finden können. Erst im nachfolgenden Volk der Reiter und Füßer, Bannerträger, Jäger, Musikanten und Soldaten wird es wirklich lebendig und rauscht in munterer, wahrer Festlust dahin. Das Talent Hans Burgkmairs war hier in seinem echten Element. Mit dem Festzug sind 137 Blätter gefüllt. Man kann sie mit Behagen nacheinander besichtigen und bleibt im Fluß; wahrscheinlich aber waren sie bestimmt, als ein Fries in einem Gemach ausgerichtet zu werden, in Korrespondenz mit der Ehrenpforte. Freilich hat Kaiser Max infolge seiner bekannten chronischen Geldverlegenheiten auch hier die Vollendung nicht erlebt, und eine Aufstellung, wie er sie sich dachte, vielleicht bei befreundeten Fürsten und treuen Dienern, ist nie zustande gekommen, nur in den Schränken weniger Sammler haben sich die Bruchstücke des »Triumphs« dem Untergang entzogen.

Wieviel Unreifes, dilettantisch Vergriffenes in den künstlerischen Unternehmungen des phantasievollen Habsburgers gewesen sein mag, kleinlich waren sie nicht, und es wird uns im Gedächtnis haften bleiben, daß es einmal einen deutschen Kaiser gegeben hat, der die besten Künstler der Zeit an sich zog und in seiner Weise ihrer Tätigkeit ein großes Feld bereitete. Ein Maximilian läßt uns fühlen, was es wert gewesen wäre, wenn Deutschland einen kaiserlichen Hof mit einer Kunstpflege in gefestigter Überlieferung besessen hätte. Karl V. hat sich um die deutsche Kunst nicht im geringsten mehr gekümmert.

Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen. — Glänzendes war an ihm nicht. Das ungewöhnliche Ansehen, das er unter den Reichsfürsten genoß, war durch Klugheit, Festigkeit und

Redlichkeit wohl verdient. Kursachsen war unter ihm das am besten verwaltete Territorium. Seine Frömmigkeit bewegte sich in den vorgeschriebenen kirchlichen Bahnen — auch darin von Kaiser Max sehr verschieden, von dem man gelegentlich recht freigeistige Reden hören konnte —, und dies war auch der Ausgangspunkt seines Kunsteifers; allein zugleich hat derselbe etwas Amtliches, Landesväterliches an sich und ist insofern nicht mehr ganz mittelalterlich. Die Künstler, die er beschäftigte, waren mit Sorgfalt und selbständigem Urteil ausgewählt. Er hatte ständige Faktoren und Korrespondenten in Nürnberg und den Niederlanden. Der in Nürnberg eingewanderte Venezianer Jacopo de' Barbari erregte sogleich sein Interesse. Er zog ihn nach Wittenberg, wo er in den Jahren 1503—1505 als Hofmaler nachzuweisen ist. Um dieselbe Zeit war dort Konrad Meit aus Worms tätig, der später in den Niederlanden als Hofbildhauer der Statthalterin Margarete von Österreich sich einen Namen machte. In den Jahren 1491—95 wurde ein niederländischer Maler Jehan in festem Sold beschäftigt; er begleitete seinen Herrn 1493 auf der Reise nach Jerusalem, machte 1494 für ihn Einkäufe in Mecheln und Antwerpen, ging in vertraulicher Mission (vielleicht die polnische Heirat einer sächsischen Prinzessin betreffend) nach Krakau und führte einen Auftrag in Venedig aus. Die Vermutung, daß dies kein geringerer war als Jan Gossaert von Maubeuge, ist indes sehr unsicher. Im ganzen überwogen doch unter den auswärtigen Künstlern die Oberdeutschen. Die Beziehungen der Vischerschen Werkstatt zu den sächsischen Höfen waren alt. Das Taufbecken Hermanns d. Ä. in der Wittenberger Stadtkirche ist noch vorhanden, verschwunden das Grabmal der Herzogin Anna in Reinhardsbrunn. Friedrichs des Weisen eigenes Grabmal wurde gleich nach seinem Tode vom jüngeren Peter Vischer ausgeführt und ist künstlerisch das schönste aus den späteren Jahren der Werkstatt.

Aus Nürnberg gelieferte messingene Leuchter und sonstige Geräte werden in den kurfürstlichen Rechnungen oft genannt, im ganzen aber ist Peter Vischer mehr von dem herzoglichen Hof in Meißen als von dem kurfürstlichen beschäftigt worden. Von Malern werden in den Rechnungen ein Hans von Speier und Hans von Amberg häufig, Michael Wolgemut und Hans Burgkmair je einmal genannt — die gelieferten Arbeiten verschollen. Das schönste Zeugnis für Friedrichs Geschmacksurteil legt aber seine früh begründete und dauernde Verehrung für Albrecht Dürer ab. Zweimal, 1494/95 und 1503, ist dessen Aufenthalt in Wittenberg urkundlich nachzuweisen. 1496 besuchte ihn der Kurfürst in seiner Nürnberger Werkstatt, ließ sein Porträt (jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) von ihm malen und bestellte für die Schloßkirche das jetzt in der Dresdener Galerie befindliche Altarwerk; wenn Dürer in demselben dem Formcharakter der italienischen Renaissance sich anschloß, so dürfte

dies auf den Wunsch des Bestellers geschehen sein. Das in Kupfer gestochene Altersbildnis des weisen Kurfürsten von 1514 ist allbekannt. Dürer dauernd an den sächsischen Hof zu fesseln, war freilich nicht gelungen. Doch lieferte er noch 1504 die prächtige Altartafel mit der Anbetung der drei Könige, die dank ihrem Ehrenplatz in der Tribuna der Uffizien von Florenz zu Dürers bekanntesten Gemälden gehört. 1505 trat Lucas Cranach das Amt eines Hofmalers an und ist nun fast ein halbes Jahrhundert dem kurfürstlichen Hause in wechselnden Schicksalen ein treuer Diener, ja Freund geblieben. — Die genauen Inventare, die Friedrich über den Kunstbesitz seiner Schlösser führte, lassen erkennen, daß der keineswegs verschwenderische Fürst für die Ausstattung derselben, ferner für Wandteppiche, illuminierte Bücher und Medaillen, die letzteren ein damals neuer, nach seinem Urteil in Nürnberg besser als in den Niederlanden gehandhabter Kunstzweig, es sich viel Geld kosten ließ — wie sie leider auch darüber keinen Zweifel lassen, daß sich davon nur ganz wenig gerettet hat. Ein 1507 gedrucktes Büchlein, eine Art Führer für Studenten, beschreibt, zwar nicht immer klar, den Bilderschmuck der fürstlichen Zimmer im Wittenberger Schloß. Es sind in sich zusammenhängende Zyklen. Und da Wände und Decken getäfelt waren, hat man sich vielleicht eine ähnliche Behandlung zu denken, wie sie sich im Rathaus zu Goslar noch erhalten hat. In der gemeinen Sommerstube waren 13 Szenen aus der römischen Geschichte, nachahmenswerte moralische Beispiele dargestellt, z. B. wie ein Sklave des Marcus Antonius alle Anklagen gegen seinen Herrn zunichte macht und ihn dadurch rettet; oder wie Posthumius (?) den eigenen Sohn wegen Vergehens gegen die militärische Disziplin hinrichtet. Im Aestuarium majus 19 Bilder aus der Geschichte des Herkules. Im Gemach des Kurfürsten 24 Bildnisse sächsischer Herzöge, von Liudolf bis herab auf den lebenden Friedrich III. In seinem Schlafgemach die Geschichte der Argonauten u. a. m. Im Schlafgemach seines Bruders die Geschichte von Pyramus und Thisbe, von David und Bathseba und andere berühmte Liebesgeschichten. Im Zimmer der Fürstin Beispiele ehelicher Treue und Sittsamkeit. Es heißt dann weiter, es seien noch für weitere Zimmer Gemälde geplant, und es wird dazu an Berufung von Italienern (Jacopo de' Barbari?) gedacht. Einige der dargestellten Themata waren schon dem Mittelalter bekannt, andere mögen durch die Gelehrten der Universität in Vorschlag gebracht worden sein. Merkwürdig ist das vollkommene Übergewicht der antiken Stoffe. — Durchaus als Sohn seiner Zeit gibt sich Friedrich in einer andern Gruppe von Kunstwerken zu erkennen. Er hatte für seine Schloßkirche eine große Sammlung von Reliquien zusammengebracht, die in kostbaren Gefäßen am Sonntag Misericordias dem Volke zur Verehrung ausgestellt wurden, in 8 Gängen und vielen Unterabteilungen. Ein Verzeichnis mit 166 in Holz geschnittenen Abbildungen, nach Vorzeichnungen Cranachs,

erschien 1509 im Druck. Damals waren es 5005 Stücke. Im Jahre 1520 war ihre Zahl auf 19 013 gestiegen. Um sie zusammenzubringen, unterhielt der Kurfürst eine umfängliche Korrespondenz, keine Reise verging ohne neue Erwerbungen. Und dieser Mann wurde der Beschützer Martin Luthers! Erst 1523 verbot er die weitere Ausstellung der Heiligtümer. Als Schatzkammer der Goldschmiedekunst muß die Sammlung imposant gewesen sein. Aus diesen Neigungen erklärt sich das unerfreuliche Thema des 1508 bei Dürer bestellten Bildes mit der Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien.

Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490—1545). Man kann ihn, soweit deutsche und italienische Verhältnisse miteinander vergleichbar sind, einen Geistesverwandten Papst Leos X. nennen, welcher, als die Wahl auf ihn gefallen war, zu seinen Freunden sprach: Da Gott uns das Papsttum verliehen hat, so laßt es uns genießen! Mit 24 Jahren vereinigte Albrecht drei Bistümer, Magdeburg, Halberstadt und Mainz, und durch dieses den Primat unter den Reichsfürsten, in seiner Hand — am liebsten aber ließ er sich den Kardinal nennen, mit welchem Titel Rom gegen deutsche Kirchenfürsten immer sehr sparsam umzugehen pflegte. Als Domherr in Mainz war er dem oberrheinischen Humanistenkreise nahegetreten. Ein Zug von stürmischer Lebensfreude weht hier. Ulrich von Hutten begrüßte seine Wahl mit hohen Hoffnungen; mit Erasmus stand er in Verbindung, Reuchlin schätzte er, ein Capito und Hedio genossen eine Zeitlang seine Gunst; man traute ihm zu, daß er zur Reform übertreten und gleich seinem Vetter, dem Hochmeister des deutschen Ordens, seine geistlichen Fürstentümer in eine weltliche Herrschaft umwandeln würde. Allein bis zu diesem Entschlusse kam es nicht, und der schon durch den Bauernkrieg erschreckte Kardinal wurde nachmals einer der ersten, der sich den Jesuiten in die Arme warf. In ihm verbindet sich schöngeistiges Genießertum mit einer merkwürdig naiven religiösen Empfindung. Die ernsten Fragen, mit denen Luther die Welt auflöste, waren ihm mißbehaglich. *Domine, dilexi decorem domus tuae* — der Ort, wo er diesem seinem Lieblingsspruch mit hellem Eifer nachlebte, war seine Residenz Halle an der Saale. Das von seinem Vorgänger Ernst von Sachsen errichtete Schloß baute er prächtig aus, der Dom wurde fast ganz erneuert. Die Architekturformen desselben sind spätgotisch, allein in der Schmuckform tritt, zum erstenmal auf deutschem Boden, in konsequenter und abgeklärter Form die lombardische Frührenaissance hervor: die großen Stiftungstafeln mit 1523, die Portale mit 1525 bezeichnet. Schneller und entschiedener als einer seiner fürstlichen Zeitgenossen hat er für die Renaissance Partei ergriffen, obwohl ohne Unterscheidung der klassischen und der barocken Richtung in ihr.

Mainz verdankt ihm das machtvolle Denkmal für seinen Vorgänger Uriel von Gemmingen († 1514) von der Hand des großen Hans Backofen. Ein talentvoller Schüler desselben schmückte den Hallischen Dom mit den Statuen Christi und der Apostel. Sehr renaissancemäßig, d. i. ruhmsüchtig gedacht ist es, daß schon der Dreißigjährige mit seinem eigenen Grabdenkmal sich zu beschäftigen begann; nur wußte er noch nicht recht, ob er als Ort dafür Magdeburg oder Halle wählen solle. Auf dem Nürnberger Reichstag von 1523 trat er deswegen mit Peter Vischer in Verhandlung; 1525 war das große und reiche Werk vollendet. Es wurde später, als Halle protestantisch geworden war, nach Aschaffenburg übergeführt. Auch der vielgerühmte Hochaltar besteht nicht mehr; an ihm war alles aus Silber, die großen Reliquiensärge, zwei mächtige Kandelaber, eine überlebensgroße Statue des hl. Mauritius und andere kleinere, darunter merkwürdigerweise auch die Bildnisfiguren des Kardinals selbst und Kaiser Karls V. Die 17 Nebenaltäre trugen Gemälde, und daß der Kardinal seine Leute richtig einzuschätzen wußte, bezeugen die Namen Grünewald, Baldung, Cranach. Das in Albrechts Testament von 1540 genannte Bild von der Hand Dürers ist nicht mehr nachweisbar. Indessen hat er durch Dürer zweimal sein Bildnis in Kupfer stechen lassen. Daß der Luxus in Teppichen, Meßgeräten und Meßbüchern mit Miniaturenschmuck (die schönsten vom Nürnberger Glockendon) groß war, versteht sich von selbst. Auch fehlte nicht — wieder wie in Wittenberg — ein illustrierter Reliquienkatalog (»Heiltumsbuch«). — Die unaufhaltsamen Fortschritte der Reformation verleideten dem Kardinal seine Schöpfung; er ließ, was beweglich war, nach Mainz und Aschaffenburg überführen (wo es doch nur teilweise noch erhalten ist); in zwei Jahrzehnten war alles entstanden und wieder vergangen.

Otto Heinrich Pfalzgraf bei Rhein. (Abb. 286.) — Mit der zweiten Hälfte seines Lebens greift er über die zeitliche Grenze unserer Epoche hinaus, aber innerlich ist er mehr ihr als der folgenden verwandt. Er repräsentiert am reinsten den kurzen Abschnitt des 16. Jahrhunderts, in dem es schien, als könne zwischen der deutschen Kunst und der Renaissance eine echte geistige Gemeinschaft zustandekommen. Otto Heinrich ist vielleicht der einzige deutsche Fürst gewesen, in dessen Leben Kunst und Wissenschaft wirklich im Zentrum standen, auch dann, als gegen Ende durch seinen Übertritt zum Protestantismus das religiöse Moment stärker als bisher hervortrat. Er hat als Kurfürst nur drei Jahre regiert (1556—1559), und in diese Zeit fällt der Heidelberger Schloßbau. Bis zum Tode seines Oheims Friedrich II., auf dessen Beerbung er lange hatte warten müssen, gehörte ihm nur die kleine pfälzische Nebenherrschaft Neuburg an der Donau. In seinen Jünglingsjahren war er viel gereist, als Begleiter seines Oheims in Frankreich, Spanien und Italien, später allein

nach Jerusalem (1522). Ein ausführliches Tagebuch bezeugt, mit wie offenen Augen er gereist ist. Wo er sich seine schon ganz humanistisch gerichtete Bildung erworben hat, ist nicht bekannt (sein Bruder Philipp studierte in Freiburg und Padua). Seine Liebhabereien waren außer der Kunst: schöne Pferde, Musik und Bücher. Häufiger als irgendein anderer Zeitgenosse hat er sich porträtieren lassen, auch dies ein charakteristisches Merkmal seiner Renaissancebildung. Ein Jugendbildnis von Baldung ist verschollen. 1535 malte ihn Barthel Beham, dann Christoph Amberger. Später hat krankhafte Fettsucht, von der er vergebens in Bädern Heilung suchte, ihn entstellt. So zeigt ihn die brillante Alabasterbüste im Louvre, unter allem wuchernden Fett noch immer geistreich belebt. Medaillen gibt es von ihm aus allen Lebenszeiten. Er war der Gründer der berühmten Heidelberger Bibliothek, die nachmals Tilly entführte und Max von Baiern dem Papst zum Geschenk machte. Er war zugleich ihr eifrigster Leser. In ihrem Katalog finden sich u. a. die neuesten Schriften der italienischen Architekturtheoretiker, deren Einwirkung auf den Schloßbau nicht zu verkennen ist. Bald nach seiner Vermählung (1528) begann er den Bau seines Residenzschlosses in Neuburg. Es ist, neben dem Landshuter, das erste in Renaissance erbaute Fürstenschloß Süddeutschlands. Später wiederholt geplündert, heute verwahrlost, gibt es nur eine schwache Vorstellung von dem gediegenen Reichtum seiner ehemaligen Einrichtung. Der Bauintendant des Pfalzgrafen war er selbst, kümmerte sich um alle Einzelheiten, reiste deswegen oft, schon als Zwanzigjähriger, nach München und Augsburg, um sich seine Künstler auszusuchen. Ihre vollständige Namensliste aufzustellen würde hier zu weit führen. Die Generation der ganz Großen war schon ausgestorben; von Peter Vischer erwarb er einen Nachguß, um das herrliche Bronzegitter bewarb er sich umsonst; daß ein Hans Daucher, Loy Hering, Pankraz Labenwolf, vielleicht auch Peter Flötner, von Malern Jörg Breu, Gerung, Beham, Amberger ihm gedient haben, war immerhin nichts Verächtliches. Mit mehreren italienischen Fürsten tauschte er Geschenke aus; den Markgrafen von Mantua entzückte er durch eine der Prachtrüstungen, in denen die deutschen Waffenschmiede obenan standen, während die als Gegengabe versprochenen Porträts Federigos und seiner Gemahlin, die Tizian malen sollte, nie nach Neuburg gekommen sind; dafür schöne Pferde; und vom Herzog von Florenz ein paar junge Löwen. — Wäre Otto Heinrich bereits Kurfürst gewesen (warum mußten die beiden kinderlosen Oheime in Heidelberg so lange leben!), so hätte man seine Ausgaben für die Kunst nicht Verschwendung nennen können; die Einkünfte seines schon verschuldet übernommenen kleinen Landes überstiegen sie aber weit. Otto Heinrich war schon bankerott, als das Unglück des Schmalkaldischen Krieges über ihn kam und der Kaiser ihn seines Landes verlustig erklärte. Als Flüchtling und Kostgänger seines Oheims lebte er die fol-

genden zehn Jahre in Heidelberg in gedrückter Lage, mit Büchern und Musik sich seine Muße versüßend, allerlei niederschreibend, u. a. die Lebensgeschichte seines unglücklichen Bruders, Materialien zusammenstellend zu einer Geschichte des Schmalkaldischen Krieges, in stetem Briefwechsel mit alten Freunden, den Peutinger und Fugger in Augsburg, den beiden Sturm und Hedio in Straßburg, mit mehreren Mathematikern und Astronomen; ein wenig auch noch Kunstbücher und Konterfeite sammelnd; in Augsburg erwarb er einen Globus um 100 Gulden, von Moritz von Sachsen die Münzsammlung und den Nachlaß Albrechts von Mainz. — 1556 machte ihm der Tod Friedrichs II. den Platz auf dem Kurfürstenstuhl frei, und sogleich warf er sich auf den Bau des Palastes, den jedermann kennt und aus dessen edler und sonniger Schönheit Otto Heinrichs Geist vernehmlich zu uns spricht. Das prächtige Grabmal, das er sich noch zu Lebzeiten (denn auch er war ohne Leibeserben) hatte errichten lassen, ist im Dreißigjährigen Kriege zerstört worden, wie auch damals das Schloß seine erste Verwüstung durchmachte.

Erstes Kapitel.

Albrecht Dürer.

(Abb. 4—72.)

Die großen Talente erscheinen, wenn die Zeit für sie reif geworden ist; nicht eine Laune der Natur erzeugt sie, sondern der folgerichtige Wille der Geschichte. Es hat keinen Zweck, von der Begabung aus nach einem Rangverhältnis zwischen ihm und seinen großen Zeitgenossen zu suchen: gewiß ist, daß er unter allen die größten geschichtlichen Wirkungen hervorgerufen hat. Und zwar mit Fug und Recht: deshalb, weil er in das Gefäß seiner Kunst den größten menschlichen Gehalt zu legen hatte. Er errang den Primat, weil in ihm die Antriebe des Zeitalters am vollkommensten sich verdichteten. Keines der seine Umwelt bewegenden Probleme ist ihm fremd geblieben. Die Renaissance hat er früher und tiefer erfaßt als irgendeiner; die Reformation erlebte er von ganzer Seele mit. Er hat eine romantische und eine klassizistische Seite. Sein Gesichtskreis war universell, aber im Kern seines Wesens blieb er ganz deutsch. Er war begabt mit feinster künstlerischer Sinnlichkeit und zugleich dem Geistigen in der Kunst tiefsinnig hingegeben. Er war ein Techniker, wie es in allen Jahrhunderten wenige gegeben hat, und zugleich ein dem Gesetz in der Kunst mit heißem Wissensdrang nachspürender Denker. Keines andern Künstlers Werke müssen so sehr wie die seinigen als einheitliches Lebenswerk begriffen werden. Von den mathematisch konstruierten Normalfiguren »Adam und Eva« bis zu der Traumdämmerung der »Melancholie«, von dem Rausch und Sturm der »Apokalypse« bis zu der gemessenen Strenge der »Vier Apostel« — welche Spannung. Aber nur alles zusammen gibt den ganzen Dürer.

Wenn man ihn den ersten modernen Menschen in der deutschen Kunst nennt, so heißt das: er stellte dem Brauch und der Tradition sein Ich gegenüber, dieses allein gegen sich selbst verantwortlich. Schon mancher in der vorangehenden Generation hat ein solches Ziel dumpf geahnt; er zuerst hat mit hellem Bewußtsein und unbeirrbar danach gehandelt. Die großen Meister der Dome des Mittelalters standen auf einem andern Grunde; was Dürer von ihnen unterscheidet, ist, daß jene im Namen einer allumfassenden Gemeinschaft ihre Werke schufen, er in

seinem eigenen. Hierdurch am höchsten, weit mehr als in seinem neuen »Stil«, offenbart sich in ihm die »Neuzeit«. Wem könnte entgehen, daß dies auf künstlerischem Gebiet dasselbe bedeutet wie auf dem religiösen die von der Reformation durchgesetzte Autonomie des Individuums? Dürers Freiheitsbewußtsein gegenüber der Überlieferung ist stark, gleich stark das Gegengewicht seines sittlichen Verantwortungsgefühls. Niemals hat ein Künstler strengeren Wahrheitssinn besessen und ein stärkeres Gefühl der objektiven Verpflichtung. Schaffen in der Phantasie ist nur die eine Hälfte seines Berufs, die andere die wissenschaftliche Erkenntnis. Ernst Heidrich hat ihn treffend mit Luther verglichen, der verlangte, daß die religiösen Vorstellungen zum vollen persönlichen Besitz des Individuums werden, und doch keine verschwimmende Gefühlsreligion wollte, sondern ein festes Bekenntnis. »Diese Mischung von Freiheit und Gebundenheit ist es, die die Kunst Dürers wie die dogmatischen Begriffe Luthers charakterisiert: die alten Bildformen blieben, sie wurden nur von innen her erneuert.«

Die Betrachtung seines Werks regt ein unbedingtes Verlangen auf, des Mannes Lebensgeschichte kennenzulernen. Daß es befriedigt werden kann, ist mehr als nur ein glücklicher Zufall. Seine auf die Buntheit der äußeren Welt gerichtete Wißbegierde, die ihn oft mitten in der Kunst als Naturforscher erscheinen läßt, hatte zum Korrelat einen Trieb zur Selbstbeobachtung und zur Rechenschaftsablegung über seine persönliche Entwicklung. Wir besitzen von ihm Fragmente einer Selbstbiographie, die Fortsetzung der von seinem Vater angelegten Familienchronik, von dem trockenen Ton der letzteren sehr oft charakteristisch unterschieden. Seine Briefe aus Venedig an seinen Freund Pirkheimer überraschen ebenso durch ihr natürlich ausdrucksvolles Deutsch, wie durch ihre Mitteilsamkeit über sein persönliches Leben. Das sorgfältig geführte Tagebuch seiner niederländischen Reise wird in dem Moment eines ihn erschütternden Erlebnisses durch einen langen, gebetartigen Monolog unterbrochen. Voll Selbstanalyse ist die lange Reihe seiner Selbstporträts — niemand vor ihm hatte an Selbstporträts gedacht. Besonders wichtig ist, daß er von 1503 ab die meisten Stiche und auch viele seiner Zeichnungen mit dem Entstehungsdatum versah; bei den Jugendzeichnungen hat er sie dann noch nachträglich hinzugefügt. So steht die Chronologie seiner Werke auf einer ungewöhnlich sicheren Basis. Und auch Zweifel an seiner Urheberschaft tauchen verhältnismäßig seltener auf als bei andern; eigentlich nur im Bereich seiner Jugendwerke. Endlich gibt es nicht wenig Nachrichten und Urteile der Zeitgenossen über ihn; er war ihnen als Persönlichkeit merkwürdig. Auch dies ein neuer Zug.

Es ist also möglich, eine Biographie von ihm zu schreiben. Unsere Aufgabe ist das aber nicht. Eine kurze Skizze seines Lebensganges muß genügen.

Lebenslauf.

Albrecht Dürer wurde geboren am 21. Mai 1471 in Nürnberg und starb ebenda am 6. April 1528. Schlechtweg einen Nürnberger kann man ihn doch nicht nennen, ebensowenig dem Blute nach als nach seiner künstlerischen Genealogie. Kein einziger deutscher Stamm hat alleinigen Anspruch auf ihn. Seine Vorfahren waren Kolonialdeutsche aus Westungarn. Sein Vater hatte sich nach längerer Wanderung in Deutschland und den Niederlanden 1455 in Nürnberg angesiedelt, als Goldschmied, welches Handwerk schon der Großvater betrieben und zu dem auch der junge Albrecht erzogen wurde. Dieser Vorschule verdankte er die Sicherheit, mit der er später den Kupferstich beherrschen lernte, und mehr als das: die Besonnenheit und Genauigkeit auf jeglichem Arbeitsfelde. »Und ob ich nun säuberlich arbeiten kunnt,« erzählt er weiter, »trug mich meine Lust mehr zur Malerei, denn zum Goldschmiedswerke.« Es ist bezeichnend, daß sein Gesichtskreis schon früh über Nürnberg hinausging. Es waren Stiche Schongauers, »die das erste Licht in das dunkle Streben des Knaben warfen«. Auch anderes vom Oberrhein, sicher Blätter des Meisters E. S., wahrscheinlich auch einige vom Hausbuchmeister lernte er kennen. Er bat den Vater, ihn ins Elsaß in die Lehre zu geben — man bemerkt die indirekte Kritik der heimischen Größen in diesem Wunsche. Da aber ein nach Colmar gerichteter Brief sein Ziel nicht erreichte, so trat der Knabe, inzwischen sechzehnjährig geworden, in die Werkstatt Michel Wolgemuts ein. Dessen Kunst war damals schon überaltert. Wichtiger für Dürers Entwicklung sind jüngere Werkstattgenossen gewesen, Wilhelm Pleydenwurff und ein unbekannter Schwabe, der in den 1488 erschienenen Holzschnitten aus dem Heiligenleben eine beweglichere und heiterere Art, als die in Nürnberg gewohnte, einführte. Wenn Dürer an den von Wolgemut und Pleydenwurff geleiteten großen Illustrationswerken dieser Zeit, dem Schatzbehalter und der Weltchronik (vgl. Bd. II S. 273) mitgearbeitet hat, wie man als wahrscheinlich annehmen muß, so lassen sich doch keine bestimmten Stellen darin für ihn in Anspruch nehmen. Näher bringen ihn uns seine Zeichnungen. Wir erkennen in ihm schon deutlich die zwei Richtungen, in die sein Geist auseinanderging: im Selbstbildnis des Dreizehnjährigen von 1484 und dem des Vaters von 1486 gespannte Beobachtung des Tatbestandes der Naturform, in den Szenen aus dem Reiterleben ein kindlich harmloses Fabulieren. — Nach Ostern 1490, als Neunzehnjähriger, war er so weit, die Wanderschaft anzutreten. Ihr Ziel war das schon vor sechs Jahren gewünschte, war die Stadt Schongauers. Als er dort ankam — wo er sich unterwegs aufgehalten hat, wissen wir nicht —, fand er den verehrten Mann nicht mehr am Leben. Indessen blieb er am Oberrhein. Daß er in Basel und danach in Straßburg Arbeit genommen hat, ist gewiß; nichts weniger als gewiß leider, was das dortige

Kunstwesen ihm darbot. Von der elsässischen Malerei der 80er und 90er Jahre ist fast nichts übriggeblieben. Nur von der Buchillustration haben wir genauere Kenntnis. Daß der junge Nürnberger, der schon in seiner Vaterstadt mit diesem Fach vertraut geworden war, dazu herangezogen worden, ist mehr wie wahrscheinlich. Der Holzschnitt einer Kreuzigung in einem 1493 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Missale wird ihm mit Zuversicht zugeschrieben. Sehr wichtig wäre zu wissen, ob die drei großen Folgen des Baseler Terenz, des Ritters vom Turn und des Brantschen Narrenschiffs von ihm gezeichnet sind. Die Zuweisung an ihn ist eine bloße Hypothese und hat ebensoviel Widersacher wie Anhänger. Alles in allem läßt sich nur sagen: die ihm schon von früh auf bekannte oberrheinische Kunst spielt in Dürers Jugendentwicklung eine wichtige Rolle, leichtlich eine wichtigere als die Nürnberger. Wie es auch sei, sehr bald jedoch gewannen stärkere Eindrücke von ganz anderer Seite her Macht über ihn.

Zu Pfingsten 1494 rief ihn der Vater nach Hause zurück, er hatte eine Frau für ihn ausgesucht. Aber sein Wandertrieb war noch nicht gestillt. Gleich nach seiner Hochzeit machte er sich wieder auf die Reise, er ging über die Alpen, nach Venedig. Ein schicksalvoller Moment von großen Folgen für Dürer wie für die ganze deutsche Kunst. Zwei mit dem Datum 1494 versehene, sehr sorgfältige Kopien von seiner Hand nach Kupferstichen Andrea Mantegnas, Reliefkompositionen mit stark bewegten nackten Figuren — diese Blätter werden kaum das einzige gewesen sein, was ihm von italienischer Kunst zu Gesicht kam —, deuten an, was ihn auf diesen Weg lockte. Wir wissen, daß die deutsche Kunst des zu Ende gehenden Jahrhunderts, den Tiroler Pacher allein ausgenommen, mit der italienischen noch keine Berührung gehabt hatte; das selbstverständliche Reiseziel der Künstlerjugend, seiner Zeit auch das seines Vaters, waren bis dahin die Niederlande gewesen. In diesem Augenblick schlug der Wind um. Ein dunkler Drang nach neuer Zielsetzung hatte den jungen Nürnberger an den Oberrhein getrieben, Befriedigung hatte er auch hier nicht gefunden. Aus Italien, so kurz die Reise gewesen, kehrte er zurück, den Kopf voll von Keimen einer werdenden neuen Welt.

1495 richtete er sich in Nürnberg seine eigene Werkstatt ein. Sie war klein. Bilder wurden in ihr wenig gemalt, seine Tätigkeit war fast ganz der gedruckten Kunst zugewendet. Im Mittelpunkt stand das 15 Blätter in Großformat umfassende Holzschnittwerk der Apokalypse. Veröffentlicht wurde diese 1498. Die Arbeit seiner Jugend bis dahin war großenteils Gesellenarbeit und entzieht sich unserer Kenntnis. Es bleibt neben vielem Hypothetischen wenig Sicheres übrig: zwei in Öl gemalte Porträts, ein Holzschnitt und etliche Zeichnungen. Der Eindruck im ganzen ist der einer früh entwickelten technischen Fertigkeit, nicht der

einer besonderen geistigen Frühreife. Er war 25jährig, als er die Apokalypse begann, und hier nun bricht plötzlich sein Eigenwesen hervor als ein gewaltiger, hinreißender Erguß aus der Tiefe persönlichen Lebens. Der Strom war entfesselt, sofort machte er sich an einen zweiten großen Holzschnittzyklus, die Passion Christi (veröffentlicht erst 1511). Im übrigen sind die Jahre 1497 bis 1504 vornehmlich dem Kupferstich und dem Porträt gewidmet. Mit den großen Bilderwerkstätten Nürnbergs in Wettbewerb zu treten, lag ihm nicht an. Doch muß er schon damals die Aufmerksamkeit der Kenner erregt haben. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen hielt sich in Nürnberg einen Agenten für Kunstankäufe. Durch dessen Vermittlung wird der Auftrag für das Triptychon der Wittenberger Schloßkirche (jetzt in Dresden) gekommen sein, Dürers erstes Altarwerk; um 1497 oder etwas später. Der erste Auftrag für Nürnberg kam erst 1503: die Geburt Christi, jetzt in der Pinakothek zu München; gemalt für die Katharinenkirche als Stiftung der Patrizierfamilie Paumgärtner. Im nächsten Jahre wieder eine große Tafel für Wittenberg, die später von Kaiser Rudolf II. nach Prag gebrachte, jetzt in der Uffiziengalerie von Florenz befindliche Anbetung der hll. drei Könige. Nun trat der Kupferstich für einige Zeit beiseite, eine zweite Holzschnittpassion, die sog. »grüne«, wurde entworfen, die Arbeit am großen Marienleben begonnen. — Wie man sieht, ist schon das äußere Bild von Dürers Künstlertum nicht mehr das vom 15. Jahrhundert her gewohnte: die Werkstatt tritt zurück hinter der Person, das Gewerbe hinter der freien Kunst. In den letzten 90er Jahren beginnen seine theoretischen Studien. Er kommt mit dem Nürnberger Humanistenkreise in Verkehr, läßt sich den Vitruv verdeutschen, zeichnet für Konrad Celtis Titelblätter, knüpft mit dem 1497 von einem siebenjährigen Aufenthalt in Italien zurückgekehrten Willibald Pirkheimer den Freundschaftsbund, der in wahrhaft brüderlicher Vertraulichkeit ihn durchs ganze Leben begleitete. Unter allen deutschen Humanisten ist Pirkheimer derjenige, der dem Renaissanceideal des allseitigen Menschen am nächsten kam: Weltmann und Gelehrter, Ratsherr und Anführer im Kriege, Philolog und Poet, heiterer Lebenskünstler und von den religiösen Zeitfragen ergriffen; man ahnt, was diese Freundschaft für Dürers geistige Stellungnahme bedeutet haben muß.

Im Herbst 1505 ging Dürer zum zweitenmal nach Venedig und blieb dort bis zum Frühjahr 1507. Für den sonst schwerblütigen Mann war es eine sonnige, glückliche Zeit. Die Huldigungen der Italiener, die er mit Behagen entgegennahm — man wollte ihn sogar überreden, sich ganz in Venedig niederzulassen —, galten seiner Zeichen- und Stecherkunst. Er kehrte aber zurück mit dem Vorsatz, nun auch große Gemälde zu schaffen, wie er eines schon in Venedig für die Kapelle der deutschen Kaufleute gemalt hatte (es kam um 1600 durch Kaiser Rudolf II. nach

Prag, wo es sich noch jetzt befindet). In der Heimat folgten sich: die Doppeltafel mit Adam und Eva von 1507 (Madrid), die große Himmelfahrt Mariä für Jakob Heller in Frankfurt von 1509 (verbrannt), der Dreifaltigkeitsaltar für die Landauerkapelle in Nürnberg, vollendet 1511 (jetzt in Wien). Aber die Masse seiner deutschen Landsleute hatte andere Wünsche, und es zog ihn selbst, ihnen sich nicht zu versagen. Er griff auf die erzählende Gattung zurück, und das mußte heißen: auf die Graphik. Die liegen gebliebenen Zyklen früherer Jahre, das Marienleben und die Große Passion, wurden vollendet (beide herausgegeben 1511); dann die sogenannte kleine Holzschnittpassion in 36 Blättern und die Kupferstichpassion; 1513 und 1514 »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus«, die »Melancholie« und viele kleinere Kupferstiche; 1515 und 1516 die technisch und inhaltlich bedeutenden Radierungen auf Eisen. — 1510 hatte ihm der Rat seiner Vaterstadt zum erstenmal einen Auftrag erteilt: zwei große Tafeln mit den Idealbildnissen Karls des Großen und König Sigismunds für die Heiltumskammer, d. i. den Ort, an dem die Nürnberger die ihnen anvertrauten Reichskleinodien bewahrten. 1512 war Kaiser Maximilian in Nürnberg; er zog Dürer in den Dienst der weitläufigen Kunstunternehmungen, von denen wir an früherer Stelle schon gesprochen haben (S. 19). Es würde uns schmerzen, wenn der Kaiser an Dürer verständnislos vorübergegangen wäre, wie später Friedrich der Große an Goethe; ob der Auftrag den Künstler innerlich gefördert hat, muß doch bezweifelt werden. Noch war er an dieser Arbeit beschäftigt, als der Tod Maximilians sie unterbrach. Die Hauptbegebenheit im nächsten Jahre war die Reise in die Niederlande 1520. Dürer wollte dort den eben gewählten jungen Kaiser Karl V. aufsuchen, um sich das von Maximilian ihm ausgesetzte Jahrgeld zu sichern; zuerst hatte er sogar an eine Reise nach Spanien gedacht im Gefolge des Wahlbotschafters Friedrich von der Pfalz. Von der niederländischen Reise hat sich in kurzen Notizen ein stoffreiches Tagebuch erhalten. Wenn seine Nürnberger Freunde ihn wegen seiner Reiselust zu necken pflegten, so wußten sie nicht, wie er zu reisen verstand. Seinen schaulustigen Augen wurde jeder Tag ein Fest. In Köln ließ er sich das Dreikönigsbild Stephan Lochners aufschließen, im Aachener Münster konstatierte er mit Genugtuung an den »proportionierten Säulen, die Carolus von Rom dahin hat bringen lassen und einflicken«, daß sie »wirklich nach Fitruvius Schreiben gemacht« seien; in Brüssel musterte er die jüngst angekommenen seltsamen Goldsachen aus Mexiko; in Antwerpen sah er Neger, erwarb sich indianische Waffen und Geräte, bewunderte auf dem Roßmarkt die prachtvollen Hengste und notierte sich ihre Preise; nach Zeeland fuhr er, um einen gestrandeten Walfisch zu sehen. Mit einer Menge interessanter Menschen traf er zusammen. Er lernte Erasmus kennen, den berühmtesten Mann des geistigen Europa, und fast alle angesehenen Künst-

ler, unter denen ihm Mabuse, der Führer der Italistenschule, nicht unbedingt gefiel. Er hatte Gespräche mit portugiesischen Juden, die sich der Lehre Luthers verwandt zeigten. In Antwerpen gaben ihm die Künstler ein Fest, von dem sie ihn mit Fackeln in sein Haus geleiteten. In Brüssel ließ die Statthalterin Margarethe ihn zu sich kommen. König Christian von Dänemark, der Schwager des Kaisers, lud ihn mehrfach zur Tafel, und einmal sah er bei ihm den Kaiser selbst. Mitten in diesen frohen und ehrenreichen Tagen traf ihn erschütternd die Nachricht von der Gefangennahme Luthers, dessen erstes Auftreten ihn mit hohen Hoffnungen erfüllt hatte.

Im Sommer 1521 kehrte er nach Nürnberg zurück, geistig erfrischt, aber mit dem Keim zu einer Krankheit, die den damals erst Fünfzigjährigen nicht mehr frei ließ. Der Katalog seiner Werke wird magerer. Große Pläne kamen über sorgfältige Vorbereitung nicht hinaus. Eines besonderen Anstoßes (den wir noch kennenlernen werden) bedurfte es, damit die »Vier Apostel« zustande kamen (1526), sein gewaltigstes, persönlichstes Werk und sein Schwanengesang. Auch mit der Schlußredaktion seiner theoretischen Schriften kam er nicht zu Ende, nur einzelne Kapitel aus ihnen konnten in den Druck gegeben werden. — Sein Tod (am 6. April 1528) wurde im gebildeten Deutschland beachtet, wie noch nie eines Künstlers. Erasmus schrieb noch kurz vorher in der Vorrede zu einer gelehrten Schrift: »Dürers Namen kenne ich seit langer Zeit als erste Berühmtheit in der Kunst der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage.« Melanchthon preist ihn als einen »weisen Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend auch, noch das mindeste war«. Ulrich von Hutten freut sich als Patriot an seinem Ruhm. Und für Dürer selbst mag es eine genossene Stunde gewesen sein, als die prachtvolle Zeichnung eintraf (jetzt in der Albertina in Wien), die aus Rom Raphael ihm als Gruß zuschickte, »ihm sein Hand zu weisen«. Dürer antwortete mit seinem (seither verschollenen) Selbstbildnis.

Wer diese Skizze von Dürers Lebenslauf überblickt, wird nicht umhin können, ihn merkwürdig zu finden. Er ist es nicht durch pittoreske Einzelheiten und genialische Abenteuer, diese fehlen; er ist es dadurch, daß er das Herauswachsen der Künstlerexistenz aus »Handwerks- und Gewerbesbanden« zu einer menschlich freien und vielseitig beziehungsreichen Lebensform darstellt als gesellschaftlich anerkannte Folge erreichter innerer Freiheit der Persönlichkeit. Dürers Leben verhält sich zu seinen Werken nicht wie der Rahmen zum Bilde, sondern wie der Baum zu seinen Früchten. Seine Werke sind zu mehr da, als bloß um sie zu genießen, zu zergliedern und zu kritisieren: in ihnen liegt das Leben eines Menschen vor uns.

Technik und Theorie, Form und Inhalt.

Goethe hat öfters als ein Hauptmerkmal des Genies den Fleiß bezeichnet. Die Geschichte gibt ihm darin, mindestens für die deutsche Menschenart, Recht: Luther, Friedrich der Große, Mozart sind Musterbeispiele. Und im höchsten Maße ist es auch Dürer.

Eine der Früchte seines Fleißes war seine Technik, welche ihm sofort die Bewunderung der Italiener eintrug und welche die späteren Zeiten, auch solche, die dem inneren Gehalt seiner Kunst sehr entfremdet waren, nie aufhörten, aufs höchste zu schätzen. Als Sohn und Enkel eines Goldschmiedes trug er den Instinkt für sie im Blut, Arbeitsfrömmigkeit und Handwerksehre waren Grundpfeiler seiner Existenz; dieses Ehrgefühl, das mit den Begriffen der Sauberkeit und Strenge nahe verschwistert und ebenso abhold allem exzentrisch schweifenden und sorglos fahrlässigen Wesen ist, welches so oft mit Genialität verwechselt wird. Bei Raphael und Michelangelo denken wir nicht an ihre Technik, bei Dürer ist die Technik selbst schon Kunst.

In der Summe seiner Werke ist die Graphik den Gemälden überlegen. Nicht nur durch ihre Zahl, auch durch ihr geistiges Gewicht. Ihr hat er seine eigentümlichsten Gedanken anvertraut, durch sie sich seinen schnell verbreitenden Ruhm erworben. Wie sehr der populäre Zug des Zeitalters auf den Bilddruck hindrängte, haben wir früher besprochen. Es muß nun aber betont werden, daß Dürer schon durch die angeborene Art und Begrenzung seines Talents in dieselbe Richtung getrieben wurde: er, die stärkste geistige Potenz unter den Malern, war eigentlich kein Maler, sondern mit den Augen des Zeichners sah er die Welt an. Zu malen hat er von andern gelernt, das Zeichnen war seine Muttersprache.

Der malerische Stil findet seinen dreifachen Gegensatz im linearen, flächenhaften und plastischen. Er ist nicht notwendig mit der Farbe verbunden — wie wir umgekehrt vom Mittelalter her wissen, daß die Farbe allein ein Gemälde auch nicht malerisch macht —; allein doch erst durch die Farbe erhält er seine Vollkraft. Hier liegt nun in Dürers Begabung eine Lücke, die er unter Einwirkung fremder Vorbilder, venezianischer und niederländischer, vermöge seiner großen Intelligenz und Anpassungsfähigkeit wohl zeitweise überwinden konnte, um dann doch immer wieder in die ihm gemäßen Grenzen zurückzukehren. Kein Zweifel, die aus Licht und Schatten und Farbe gewobene Totalität der natürlichen Erscheinung hat er nicht so stark empfunden, wie ihre abgezogene plastische Form. Seine Bilder sind seiner Phantasie zuerst farblos erschienen, die Farbe wird ihnen als etwas Gesondertes nachträglich hinzugefügt, gleichsam nur als eine Forderung seines Verstandes, ohne daß sein Gefühl dabei warm wurde; sie hat oft nur den Zweck, die klare plastische Wirkung zu unterstützen. In den Porträts seiner Jugendzeit erreicht er in einer

gedämpften Skala eine feine dekorative Harmonie. Wo aber in figurenreichen Kompositionen ein größerer Raum beherrscht und die vereinheitlichende Wirkung von Licht und Luft dargestellt werden soll, verfehlt er sie. Je mehr er die Kraft der Farbe steigert, um so mehr verfällt er in dekorative Koordination. Die Madonna mit dem Zeisig von 1506 (Berlin), also noch in Venedig gemalt, ist von einer höchst unvenezianischen harten Helligkeit; die Landauersche Trinität, eine große Lufterscheinung, weiß doch nichts von Luft als farbenbrechender Substanz; und ihre »an Blumen und Kleinodien gemahnende frohe Buntheit« erzeugt nicht die Feierlichkeit, auf die es abgesehen war; erst auf den »Vier Aposteln«, gewissermaßen Statuen auf dunklem Grund, gewinnt die Farbe unter engen Bedingungen einen bedeutungsvollen Nebenklang. Nur seine aquarellierten Landschaften sind, bei sehr vereinfachender und andeutender Behandlung, wirklich farbig empfunden. — Den Schlüssel zu dem nur halben Gelingen der großen Gemälde gibt, zum Teil wenigstens, die außerordentliche Umständlichkeit des langsam Schicht auf Schicht legenden Verfahrens, das er aus Gründen der Solidität für notwendig hielt. (Seine in der Verbindung der Farbe mit dem allgemein Malerischen geglücktesten Bilder, Adam und Eva von 1504 und das Porträt des sogenannten Imhof von 1521 kennen die wenigsten, sie befinden sich in Madrid; der kleine Dresdener Kruzifixus ist nicht von seiner Hand, eine fremde, jüngere hat hier ein Dürerisches Motiv recht undürerisch bearbeitet.)

Die Freiheit, die er in der Auseinandersetzung mit der objektiven Welt für sein Ich verlangte, fand er nur in der Zeichnung. Diese aber ist Reduktion der Wirklichkeit auf wenige einzelne Phänomene, diejenigen, die dem Beschauer in einem bestimmten Augenblick als die ausschlaggebenden erscheinen. Als der Naturalismus im 15. Jahrhundert zum Prinzip der Kunst erhoben wurde, wollte er objektiv und illusionistisch alle Seiten der Erscheinung gleichmäßig umfassen, und das geeignete Mittel dazu war ihm allein das farbige Bild gewesen. Merkwürdig schnell hat dann der Holzschnitt und Kupferstich, nach seinem Ursprung nur ein bescheidener Ersatz für das Farbenbild, die Augen der Menschen daran gewöhnt, die Dinge in Linien umgesetzt zu sehen (welche doch die Wirklichkeit gar nicht kennt). Die Kunst besteht hier nur darin, durch bloße Linien die Einbildungskraft so anzuregen, daß in ihr auch andere Eigenschaften der Erscheinungswelt in der Vorstellung des Betrachters lebendig werden, eben die bestimmten Eigenschaften, auf die der Künstler sie hinlenken will; selbst Licht- und Farbenvorstellungen können aus der Erinnerung assoziativ in das Schwarz-Weiß hinüberspielen. Hinsichtlich der in dieser Richtung liegenden Ausdrucksmöglichkeiten ist Dürer ein ganz großer Entdecker und Eroberer, gegen seine Zeichnungen sind die des 15. Jahrhunderts vollkommen armselig. Durch die modernen Mittel der photomechanischen Reproduktion sind

sie heute Gemeingut geworden; damals haben nur wenige Augen sie gesehen. Aber sie waren für Dürer die Vorschule zu seinen der Öffentlichkeit übergebenen Bilddrucken. Die phänomenale Anpassungsfähigkeit seiner Technik an seine Formempfindung erhob den Holzschnitt und Kupferstich auf eine Rangstufe, an welche die vorangehende Generation, so eifrig schon sie auf diesem Felde sich getummelt hatte, noch gar nicht denken konnte. Dem gewaltigen Bildner erwies sich die graphische Technik als ergiebig genug, der Fülle seiner Anschauung und dem gedankenschweren Reichtum seiner Erfindung eindringliche Bildwirkung zu verleihen. Mit ruhigem Selbstbewußtsein schreibt er: »Daraus kumbt, daß manicher etwas mit der Federn in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reißt oder mit seinem Eiselein etwas in ein klein Hölzlin versticht, das wird künstlicher und besser, denn eines andern großes Werk, daran derselbe ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht.« Eingehender von Dürers Technik zu sprechen, hat außer vor den Originalen keinen Sinn. Einen kaum zu erschöpfenden Stoff gibt der Betrachtung ihr Einfluß auf die Stilbildung, doch werden wir auch hierbei mit Andeutungen uns begnügen müssen.

Linienstil und Holzschnittechnik sind am nächsten aufeinander angewiesen. Die Linie herrscht in ihrer Urbedeutung als Grenze der Körperform. Eine zweite, durchaus andersartige Verwendung ist die Zusammenfassung vieler Linien zu einem Schattenton. Am weitesten ging Dürer diesem sekundären, malerischen Zweck in seiner mittleren Zeit nach (Abb. 39, 53), um in seinen späten Schnitten wieder einfacher zu werden. (Abb. 61, 65). In allen Abstufungen aber bleibt doch der stärkste Faktor der Bilderscheinung der Umriß. Der Holzschnittstil Dürers faßt das Leben als Bewegung. Alle übrigen Seiten der Erscheinung sind ihm versagt — die Bewegung erhält in seiner Darstellung höchste Steigerung, bewußte, stilisierende Übertreibung. Sie wird ein vom Gegenstand relativ unabhängiges Moment. Man kann nicht sagen, daß Dürer in besonderem Maße auf starke Aktion des Gliederapparates ausgegangen sei; aber auch wo die Haltung ruhig ist, geht durch den Umriß ein brausender Strom vitaler Kraft, als ob alles kreisende Blut in diese Bahnen zusammengeschossen sei. Und mehr noch: abgelöst vom organischen Leben, gewinnt hier seine Liniensprache eine selbstherrliche, ornamentale Poesie, in der wir wohlbekannte alte Klänge vernehmen; nicht nur das heraldische Schnörkelwerk der Spätgotik, auch das Rauschen und Flattern der Gewänder auf den Wandgemälden des romanischen Barock, auch die frühe Initialenkunst der Handschriften, ja die Linienspiele der Tierornamentik des grauen Altertums werden durch geheimnisvolle Vererbungsgesetze in dem typisch germanischen Formengeist Dürers wieder lebendig. Wer die Handzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians in Erinnerung hat, weiß, mit wie freiem Wohlbehagen er diesem Spieltrieb

sich überlassen kann. Allein das Wichtige ist, daß derselbe auch die objektiv bestimmten Naturformen durchdringt. Auch hier wird alles mit Bewegungswillen erfüllt, gleichsam mit mimischem Ausdruck begabt. »Der Baumstamm windet sich empor, die Rinde umschließt ihn wie mit Polypenarmen, das Gras schießt aus dem Boden, das saftige Blatt rollt sich und die Erdwelle wölbt sich; selbst in dem toten Stein scheinen die einst wirkenden und bauenden Kräfte anschaulich zu werden; und was soll man nun erst erwarten von der Zeichnung der lebendigen, menschlichen Form« (Robert Vischer). Man begreift, daß die ganze Erfindung darauf eingestellt werden mußte. Je weicher und leiser im Naturvorbild die Bewegung des Umrisses ist, um so weniger eignet sie sich für den Holzschnitt; mit gutem Grund hat Dürer die Darstellung des Nackten, zumal des weiblichen Körpers, sich für den Kupferstich aufgehoben. — Indem nun also in der Sprache des Holzschnitts die Linie Äquivalent der Bewegung wird, kann sie es wagen, auch ganz flüchtige, in jeder viertel Sekunde ihre Gestalt verändernde Erscheinungen: quirlende Wolken, zukkende Flammen — das Mimische gleichsam im atmosphärischen Leben — dem inneren Auge nahezubringen, wo die realistische Darstellungsmethode ohnmächtig bliebe. Man denke sich die Apokalypse als Ölgemälde — es wäre absurd. Unversehens ist aus der Armut des Holzschnitts Reichtum geworden, und aus seiner Unsinnlichkeit eine ungeheure Ausdruckskraft entwickelt. Hören wir darüber den erstaunten Erasmus von Rotterdam: »Apelles«, sagt er, »bediente sich zwar weniger und anspruchsloser Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich auch sonst zu bewundern, was drückt er nicht einfarbig, d. h. in schwarzen Linien, aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Ja er weiß auch das gar nicht Darstellbare, als: Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel hinzuzaubern; alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst. Das alles stellt er mit jenen schwarzen Linien so glücklich dem Auge dar, daß dem Bilde eine Unbill widerführe, wenn man es mit Farben überginge.« Man sieht: der Holzschnitt, bisher nur Ersatzkunst fürs Volk, wird vom verwöhntesten Kenner, so wie Dürer ihn behandelt, als ebenbürtig anerkannt *.

Der Kupferstich verhält sich zum Holzschnitt komplementär. Der natürliche Bereich des Holzschnitts ist der lineare Rhythmus, der des Kupferstichs die Kurvatur der Fläche, deren zartester Modulation er vermöge seiner feinen, dichten, zugleich als Ton und als richtunggebender Linienzug wirkenden Strichlagen nachzugehen befähigt ist. Zuerst ist es Dürers enorm starkes plastisches Empfinden, das hier Genüge sucht.

* Ein Fingerzeig in derselben Richtung: die zweite Ausgabe der Apokalypse (1511) hat nur noch lateinischen Text.

Nichts ist interessanter, als die zunehmende Sicherheit des Stilgefühls zu beobachten, womit er das Sondergebiet des Kupferstichs gegen den Holzschnitt sowohl als die Malerei scharf absteckt, innerhalb dieser Grenzen aber seine Ausdrucksfähigkeit wunderbar erhöht. Wenn in Dürers Phantasie der dramatische Sturm zu brausen beginnt, dann greift er zum Holzschnitt; zum Kupferstich, wann er mitteilen will, was sein fühlendes Auge erlebt hat, und hier konnte er bis zu pedantischer Sachlichkeit in das Objekt sich vertiefen. Auch dort, wo der Inhalt der gleiche ist wie einerseits in den Holzschnittpassionen, andrerseits in der Kupferstichpassion, ist die Tonart verschieden. In der letzten wirkt der dramatische Ablauf nicht so mitreißend wie in der ersten, aber jede einzelne Szene beschäftigt uns länger, die Charakteristik der Köpfe ist eingehender, es sind mehr Nebenzüge eingelegt. Wie verschieden sind die (kaum vor 1496 einsetzenden) ersten Stiche in ihrer behutsamen Strichführung von der kühnen und großen Art der gleichzeitigen Holzschnitte. Nach einem Jahrfünft geduldiger Übung hatte er auch für den Stich den ihm zukommenden Stil gefunden. Im Jahre 1504, das dadurch epochemachend wurde, gab er das Blatt »Adam und Eva« heraus: es ist ein schon fast vollständiges Programm des klassischen Kupferstichs (Abb. 23). Nicht ohne Absicht hat er sich dazu den formal schwierigsten Vorwurf, den nackten Menschenleib, gewählt. Die Umrisse, sehr bewegt und zugleich bestimmt in der Modulation, sind nicht durch Linien bezeichnet, sondern durch das Absetzen des belichteten Körpers gegen dunklen Grund, oder umgekehrt; unerhört ist der Reichtum der Binnenform; der Hintergrund (noch unmittelbar vorher auf dem »Großen Glück« eine leere weiße Fläche) zeigt Tiere und Baumstämme durch Schattenmassen zu malerischer Einheit verbunden. Von vielen Stichen der Folgezeit kann man sagen, sie seien malerischer als alle seine Gemälde. Aber niemals (auch wo so stark mit schwebenden Tonmassen gearbeitet wird, wie auf der »Melancholie« und dem »Hieronymus im Gehäus«) wird die plastische Grundanschauung preisgegeben; jede Form bleibt gleichmäßig klar und von einem kalligraphischen Liniennetz umsponnen. Erst auf den geätzten Blättern der Jahre 1516—18 wird der Strich regellos und die Form in malerische Halbklarheit aufgelöst. Wäre er in seiner Grundanschauung Maler gewesen, so hätte er diese vielversprechende Technik — man denke, was hundert Jahre später die Niederländer aus ihr gemacht haben — weiter verfolgen müssen. Allein er begnügte sich mit dem Experiment. Es ist, als habe er auch dieses einmal kennenlernen wollen. — Dann wandte er sich wieder der gewohnten Grabstichelarbeit zu, die unübertroffen bleibt in der geistreich gediegenen Strichführung und dem durch das Ineinanderwirken von Weiß und Schwarz erzeugten Schimmern, dem Leuchten von innen heraus, wie seine Gemälde es nie erreichen. Nur die starke Herausarbeitung der tast-

baren Form haben diese mit dem Kupferstich gemein. Dagegen ist der letztere viel stärker in der genauen Individualisierung der durch den Stoff bedingten optischen Eigenschaften der Oberfläche. Niemand vor ihm hat den mürben Glanz der menschlichen Haut, das scharfe Gleißen des Metalls an Helmen und Harnischen, die besondere Erscheinung der verschiedenen Bekleidungsstoffe, Wolle, Seide, Leinwand, Leder sowohl in der Form ihrer Biegungen und Brüche wie in ihrer eigentümlichen Art, das Licht aufzusaugen oder zurückzuwerfen, das Stumpfe des Holzes, das Behaglich-Weiche eines Tierfelles, das Schrundige einer Baumrinde, das Störrige in den Zacken eines Hirschgeweihs, die stolze Gebärde eines Adlerflügels, die Zierlichkeit eines Maiglöckchenstraußes, das unbestimmt Wellige eines aufgeschlagenen Pergamentkodex — mit so durchdringendem Blick erfaßt und mit so elementarischer Sympathie sie mitempfunden: letzten Grundes in allem eine Widerspiegelung menschlichen Lebensgefühls. Auch das Kleinste, sachlich Unbedeutendste unter den Gebilden der Natur wie der Menschenhand bekommt durch ihn Charakter und Gebärde und hört dadurch auf, klein zu sein. Er hat keine Stilleben als selbständige Bilder gemalt, wie später die Holländer (und beiläufig einmal auch sein welscher Freund Jacopo de' Barbari), und doch ist er der geistreichste Stillebenzeichner aller Zeiten. Er macht diese kleine Welt immer zum Widerhall einer menschlichen Existenz. Die »Melancholie« ist im Grunde nur ein großes Stilleben, und einmal hat er selbst auf einem Porträt, dem des Erasmus von Rotterdam, das kleine Beiwerk der Gelehrtenstube zu einem Hauptfaktor der Charakteristik gemacht. — Um das geheime Seelenleben dieser toten Dinge offenbar zu machen, hielt Dürer die stärkste Anspannung seiner Darstellungsmittel für keine Verschwendung. Das ist der Grund des scheinbar Paradoxen in seiner Graphik, daß das inhaltliche Gewicht und der technische Aufwand sehr oft in umgekehrtem Verhältnis stehen. Mit welch unendlicher Kunst hat er z. B. die Mustervorlagen für Wappen (Wappen des Todes 1503, Löwenwappen mit dem Hahn 1512) zu Meisterwerken des Grabstichels gemacht, an denen man sich nicht satt sehen kann, — und dann wieder genügen ihm wenige Holzschnittlinien, eine unerschöpflich tiefe Empfindung auszudrücken, wie auf dem Titelblatt zur Kleinen Passion (Abb. 36). Im Porträt seiner Mutter (Abb. 51) gibt er in einer Kohlenzeichnung von größter Sparsamkeit ein erschütternd gewaltiges Seelengemälde, das Fazit eines Lebens — um die Existenz eines Erasmus nahezubringen, schlägt er den indirekten Weg einer umständlichen Umweltschilderung ein.

Dürers geistige Anlage ist ausgesprochen dualistisch. Unter vielfältigen Gesichtspunkten werden wir dies gewahr. Jede Thesis treibt bei ihm eine Antithesis hervor: Einen auf höchster Meisterschaft im Handwerk seine Kunst aufbauenden haben wir bisher geschildert — und drehen

wir das Bild um, so finden wir auf der andern Seite einen ganz andern, einen in heißem Gewissensdrang unter großen Mühen nach einer Theorie der Kunst ringenden. Als Techniker erreichte er den Gipfel dessen, was die heimatliche Spätgotik erstrebt hatte — als Theoretiker trat er in den Gedankenkreis der Renaissance. Als Techniker stand er im Dienste des Naturalismus — als Theoretiker war er Antinaturalist, Rationalist. Als Techniker verbohrte er sich in den Einzelfall — als Theoretiker suchte er das Gattungsmäßige und dessen Gesetz. Er sah es als seine Mission an, die deutsche Kunst aus den Banden des »Brauchs« zu befreien und in ihren »Grund« einzudringen. Das Virtuosentum, so hoch er es hinaufgeläutert hatte, befriedigt ihn nicht; er verwirft auch das Urteil nach bloßem Wohlgefallen; sein Ziel ist, die Kunst zur Wissenschaft zu machen; er wird Kunstphilosoph. Er sagt wohl: »Der alleredelste Sinn des Menschen ist Sehen« — aber nur die Vernunft kann richtig sehen lehren. Der Gedanke, daß Kunst Wissenschaft sei, nimmt die besondere Gestalt an: Kunst ist Geometrie. Zwei Grundprobleme stellten sich ihm dar: die »Richtigkeit« und die »Schönheit«, und hieraus entwickelten sich, wieder ins Praktische gewendet, zwei Lehren: die Perspektive und die Proportion. Dürer hat früh begonnen, zu sammeln, was er darüber von Italienern und durch deren Vermittlung von den Alten erfahren konnte. Jedenfalls ist er nichts weniger als bloßer Kompilator, er durchdringt das Überkommene mit eigenem Nachdenken. Es gehört zu dem Dualismus, der sich in verschiedenartigster Auswirkung durch sein ganzes Wesen zieht, daß er, der Mann mit dem empfindlichsten Auge und der geübtesten, tätigsten Hand, außerdem noch das Gegenteil, nämlich eine Gelehrtennatur war, und zwar nicht nur eine forschbegierige, sondern auch eine entschieden lehrhafte. Er trug sich lange mit dem Plan eines großen enzyklopädischen Werkes, welches alles dem Künstler Wissenswerte umfassen und den Titel »Ein Speis der Malerknaben« führen sollte. Die gedankenreiche Vorrede dazu hat sich in mehreren Redaktionen (von 1512 und 1513) handschriftlich erhalten. Das herannahende Alter mahnte ihn zur Herausgabe wenigstens einzelner Teile: 1525 erschien das Buch »Von der Meßkunst«; 1528, gleich nach seinem Tode und nicht ganz vollendet, die »Vier Bücher von menschlicher Proportion«. Kunstbücher als Sammlungen praktischer Anweisungen und Rezepte hatte es auch im Mittelalter gegeben; man denke beispielsweise an des Mönches Roger von Helmershausen Schedula artium (Bd. I S. 196); das Neue bei Dürer hat schon Camerarius in der Vorrede zur lateinischen Ausgabe der Proportionslehre treffend wiedergegeben, indem er sagt: Dürer habe die bloße Praxis zum wissenschaftlichen System erhoben. Es ist recht gleichgültig, welchen Wert diese Theorien für uns noch haben; zweifelhaft auch, ob sie seinem Schaffen nicht mehr eine Last und Fessel als eine Förderung gewesen sind. Das Denkwürdige ist die Tatsache rein als solche, die

geistesgeschichtliche Tatsache, daß der Gedanke einer so neuen Einstellung der Kunst überhaupt gefaßt wird. Sein Trachten nach Vernunftwahrheit in der Kunst wurde zuerst von einer rührenden Gläubigkeit getragen; dann läßt das fortschreitende Denken ihn viel Wasser in seinen Wein schütten, er hat bittere Momente der Skepsis, aber immer kehrt er darauf zurück, daß es eine Theorie irgend doch geben müsse.

Wie man weiß, haben die griechischen Philosophen die Künstler als Banausen angesehen. Dies war, wiewohl weniger bewußt, auch der Standpunkt des Mittelalters. Erst die Renaissance rückte den Begriff des Künstlers auf eine höhere Rangstufe, benachbart der Wissenschaft. In Deutschland ist Dürer der erste, der sich diese Anerkennung eroberte, man hört das deutlich aus dem Lobe, das ihm die Humanisten, Melanchthon an der Spitze, bereitwillig zollten. Etwas von Gelehrsamkeit hatte auch die Kunst der mittelalterlichen Bauhütten an sich gehabt, jetzt nimmt das Verhältnis doch eine sehr neue Farbe an.

Technik und Theorie sind Mittel zur Beherrschung der Form, wie die Form das Mittel ist zur Aussprache eines Inhalts. Aber hier wie überall können die Mittel die Neigung nicht verleugnen, sich vom Zweck unabhängig zu machen, sich selbst Zweck sein zu wollen. Ein vollkommener Einklang zwischen ihnen ist dem Menschen unerreichbar. Goethe gibt in den Paralipomena zum Faust das Merkwort: »Streit der Form mit dem Gehalt. Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form.« Das ist sehr deutsch gedacht, Kunst und Literatur der Franzosen haben sich umgekehrt entschieden. Den Streit, von dem Goethe spricht, hat Dürer tief empfunden, wie kein deutscher Künstler vor ihm. Daß die Neigung zur Formlosigkeit dem Deutschtum erbeigentümlich ist, wissen wir aus allem Bisherigen zur Genüge, wissen aber auch, daß sie nicht bloß etwas Negatives ist. Dürer hat dies in seinen Jugendwerken herrlich erwiesen, in der Apokalypse obenan. Gleichwohl hat er den Kampf gegen die Formlosigkeit sich zur Lebensaufgabe gemacht; ihm dienen ebenso seine theoretischen Forschungen wie seine Bemühungen um die Technik. Wölfflin, der immer wieder hervorhebt, daß es Dürers Hauptgedanke gewesen sei, die deutsche Kunst zur Klarheit der Sprache zu erziehen, fügt doch hinzu: man wird zugeben müssen, daß viele Werte dabei verloren gegangen sind. Die Erfahrung kennt keinen Künstler, der zugleich ein leerer Mensch wäre. Daß bei Dürer der Mensch dem Künstler manches Opfer hat bringen müssen, wird niemand leugnen. Aber sicher ist er auch als Künstler dort am größten, wo er einen großen menschlichen Gehalt ausspricht. Der Fülle und Wärme desselben antworteten die Zeitgenossen mit höchstem Dank. Und stünde es mit unserem Verhältnis zu ihm etwa anders? Wer bei Dürer nur die künstlerische Form genießen will und teilnahmlos bleibt gegen seine Gedankenwelt — bestimmter gesagt:

wer für das Gemütsleben eines Deutschen der Reformationszeit keine Resonanz hat —, der darf nicht hoffen, Dürer zu verstehen.

Die Apokalypse.

(Abb. 13—17.)

Dürers Arbeiten bis zu seinem 25. Jahre sind uns nur lückenhaft bekannt. Teils waren sie Gehilfenarbeiten für diesen oder jenen Meister, teils private Studien. Mit der Apokalypse erklärte er sich mündig. Es ist, als ob lange gestaut gewesene Gewässer seines Innenlebens hier plötzlich den Weg ins Freie gefunden hätten. Sie ist in niemandes Auftrag geschaffen, in jedem Sinn auf eigene Rechnung und Gefahr, in dem selbstherrlichen Bewußtsein, daß er der Welt etwas zu sagen habe. Er wandte sich mit ihr an die breite Öffentlichkeit, und es gibt Anzeichen, daß er damit schnell die Aufmerksamkeit auf sich zog.

Das Absterben der Wandmalerei im späten Mittelalter war ein Verlust auch in stofflicher Hinsicht. Nun war es die Aufgabe des Kupferstichs und Holzschnitts, in die Lücke einzutreten. Der Bilddruck des 15. Jahrhunderts hatte teils Einzelblätter, teils Illustrationen zu gedruckten Büchern gegeben. Dürer zuerst hat in ihm das Mittel erkannt, große epische und dramatische Gedankenreihen, wie ehedem die Wandmalerei, zu entfalten. Man beachte, daß er die Bücherillustration verschmähte. Was er seine »Bücher« nannte, sind zyklische Bilderhefte, in denen das Bild das Ursprüngliche und Beherrschende ist, die Auswahl von ihm selbst getroffen, der hinzukommende Text nur Beiwerk *.

Die Apokalypse ist ein nicht zum Kanon gehöriges Buch, es hat mit dem Kern des christlichen Glaubens wenig zu tun. Dagegen traf es mit manchen Vorstellungen des germanischen Altertums zusammen. Für den bildenden Künstler erwies sich die Sprödigkeit des Stoffes fast unüberwindlich. Wenn sich das spätere 15. Jahrhundert mit seiner Illustrierung häufiger zu beschäftigen begonnen hatte, so war das ein Zeichen zunehmender Spannung und Angst. Dürer hat seinen Vorgängern (am meisten der 1493 in Nürnberg nachgedruckten Kölner Bibel) nur Äußerlichkeiten der motivischen Erfindung entnehmen können: in allem Wesentlichen ist seine Apokalypse eine Neuschöpfung.

Die Sprache der Offenbarung des Johannes strotzt von Bildern. Aber kommt sie damit wirklich dem Künstler entgegen? Man muß sich klarmachen, wie heterogen dem abendländischen Geiste diese Bildersprache ist. Wenn Homer einen kämpfenden Helden einem Löwen vergleicht, dann steht das Bild so rund vor seinem inneren Auge, daß er verweilt und gleich eine ganze Löwenjagd schildert. Dem jüdischen Geiste

* Vorläufer des zyklischen Vortrags in unentwickelter Form hatte er am Oberrhein kennengelernt in den Stichen des Meisters E. S. und Martin Schongauers.

des Apokalyptikers bedeutet das Bild etwas anderes, es ist Verhüllung eines Gedankens, an sich ihm gleichgültig. Er faßt von dem verglichenen Gegenstande nur eine einzige Eigenschaft: dann zerfließt das Bild wieder, und hastig folgt ein zweites und drittes; sie ziehen vorüber wie schweifende Wolken, die in jedem Augenblick ihren Umriß ändern. Nur die im Unbegrenzten heimische Phantasie eines Nordländers konnte versuchen, diese unbildlichen Bilder anschaulich zu machen. Es ist rassenpsychologisch von großem Interesse, daneben zu halten, wie in Italien der gewaltige Luca Signorelli die letzten Dinge dargestellt hat: es sind reine Figurenbilder, die letzten Szenen nur nackte Körper, ein jeder in plastischer Abgeschlossenheit, und in der Erscheinungsart nichts Wunderbares. Bei Dürer aber ist es ein kosmischer Vorgang, immer zugleich irdischer und überirdischer Schauplatz, im Aufruhr aller Elemente, im Feuerregen und Sternenfall stürzen die strafenden Boten Gottes sich auf die verlorene Menschheit und bricht das Weltgebäude zusammen. Was dem Juden eine mit dem Verstande aufzulösende Allegorie ist, verwandelt sich beim Deutschen in ein Erlebnis seiner sinnlichen Imagination. Dürer sieht die apokalyptischen Bilder wie einen Traum. Das Traumleben ist ja ein Mosaik von Erinnerungsbildern aus dem wirklichen, aber — unwirklichkeitsgemäß zusammengesetzt. So sind denn alle Einzelheiten bei Dürer realistisch gesehen; nicht einmal in Steigerung nach dem Erhabenen hin; die berühmten vier Reiter, einzeln genommen, würden kein Grauen einflößen; erst das ganze Geschwader, wie es gewittergleich aus der dunkeln Wolke hervorbricht und die Menschheit niedermäht, macht unser Herz erbeben. Es ist die Verbindung des Phantastischen mit dem Realistischen, worauf der Eindruck beruht. Nur in der abbreviierenden und abstrahierenden Sprache des Holzschnitts ließ sich das ausdrücken. Aus dem Chaos tauchen Bilder auf; sie sollen sich aber nicht klären und abschließen, sie sollen unserer Einbildungskraft Stöße versetzen, damit sie weiterarbeitet. Auf Assoziationsvorstellungen wird stark gerechnet; wir sollen nicht nur sehen, auch hören zugleich: dröhnende Posaunenstöße, Donnerstimmen, Angstgeheul; selbst vor dem altertümlich-primitivistischen Mittel scheut sich Dürer nicht, daß er einem über die Erde hinfahrenden schwarzen Vogel aus dem Schnabel die geschriebenen Worte »Wehe! Wehe!« kommen läßt. Von einem meßbaren Raum ist nicht mehr die Rede. Es ist auch keine Zeit, die Körper als Körper aufzufassen, nur wenige große Linien bleiben übrig, diese aber ergehen sich in ungeheuren Übertreibungen. Vergessen ist alles, was die früheren Jahrhunderte von der Antike aufgenommen hatten; aber auch der van-Eycksche Naturalismus. Man wage es zu sagen: Grundvorstellungen aus dem germanischen Altertum, die dort nur in der abstrakten Linienwelt des Ornaments sich hatten ausleben können, sind zu neuer Macht entbunden. Der nahe bevorstehenden Revolution des

religiösen Gewissens ging diese der künstlerischen Phantasie voraus *. Dürers Apokalypse ist die stärkste je gewagte nordische Antithese (mag man sie »faustisch« nennen) zum südlich-klassischen Ideal, das um dieselbe Zeit werbend und lockend zu Dürer herantrat. Der Stil der Apokalypse ist entfernt nicht renaissancemäßig; und doch, wie merkwürdig! ohne das Beispiel von Mantegnas Formengröße und Pathos hätte Dürer die Freiheit zu diesem gewaltigen Vorstoß wahrscheinlich nicht gefunden. — Wir sind heute, aus mehr als einem Grunde, für die Tonart von Dürers Apokalypse empfänglich gestimmt. Gute Reproduktionen sind in vielen deutschen Häusern verbreitet. Eigentlich gehört auch das dazu (wie Wölfflin sagt), daß man das echte alte Buch in alter niedriger Stube einmal gesehen hat, um zu ahnen, wie die gewaltigen Linien von Dürers Griffel einst wie in Flammenschrift müssen aufgeleuchtet haben. Zu näherer Betrachtung haben wir uns vier Blätter ausgewählt. —Bl. VI. Apoc. c. 7, v. 1—4. (Abb. 15.) Die ersten Akte des Dramas sind vorüber. Eine Pause tritt ein. »Und darnach sahe ich vier Engel stehen auf den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde, auf daß kein Wind über die Erde bliese, noch über das Meer noch über einigen Baum. Und ich sahe einen andern Engel aufsteigen von der Sonnen Aufgang, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes und schrie mit großer Stimme zu den vier Engeln, welchen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer. Und er sprach: Beschädiget die Erde nicht, noch das Meer, noch die Bäume, bis daß wir versiegeln die Knechte unsers Gottes an ihren Stirnen. Und ich hörete die Zahl derer, die versiegelt waren, hundert und vier und vierzig tausend.« Als Illustration betrachtet, läßt Dürers Darstellung viel zu wünschen übrig. Alle diese Vorgänge übersichtlich im Raum zu ordnen war ein Ding der Unmöglichkeit. Dürer legt den größten Nachdruck auf die zwei Engel an den vorderen Ecken. Gegen wen die beiden hinten stehenden abwehrend sich wenden, sehen wir. Aber die beiden ersten? Sie scheinen zum Bilde hinauszusehen. Und doch ist es so gemeint, daß ihr Blick und ihre Gebärde auf die Windgötter an den äußersten oberen Ecken des Bildes hinzielen. Von dieser Unklarheit abgesehen, sind es Gestalten von unbeschreiblicher Größe. Nichts von den anmutigen Himmelsbewohnern, wie man sie zu sehen gewohnt war, kindlich oder jungfräulich, sondern schwerttragende, knochenstarke Männerengel, auf Geierflügeln herangerauscht, um Gottes Gericht zu vollstrecken, von wundervoll langsamem Rhythmus der Bewegung und gehaltenem großen Pathos im Aufblick. Die Stirnversiegelung der Hundertvierundvierzigtausend ist mit Recht nur eine Nebenszene, und Dürer läßt es darauf ankommen, die Einheit der Bildfläche durch sie zu zerreißen. —

* Was man sonst noch in stofflicher Hinsicht, sei es mit Recht oder Unrecht, als antirömischen Protest hat deuten wollen, kommt daneben wenig in Betracht.

Bl. IX. Apoc. c. 8, v. 13 ff. (Abb. 16.) Die vier Engel, die gebunden lagen am großen Wasserstrome Euphrat und die losgelöst sind, den dritten Teil der Menschheit zu vernichten. Die sechste Posaune wird geblasen. Unter dem Altar sausen die Gepanzerten heran auf feuerspeienden Rossen mit Löwenköpfen. Auf der Erde sind schon die vier Würgengel, die wir vorher in Ruhe gesehen haben, am Werk. Symmetrisch, in militärischer Ordnung. Papst und Kaiser liegen heulend am Boden, ein Reiter wird in Stücke zerschlagen, ein Weib an den Haaren gepackt; wunderbar, wie mit keinem Dutzend Köpfen der Eindruck einer unübersehbaren Menge hervorgerufen wird. — Bl. XI. Apoc. c. 14, v. 11 ff. Des Erzengels Michael Kampf mit Satanas und seinen Drachen. War in den vorigen Blättern etwas vom Geiste Mantegnas, so taucht Dürer hier zurück in altertümliche, gotische Kunst, doch mit gewaltiger Bewegungssteigerung. Die Drachen erinnern an Schongauers Versuchung des hl. Antonius, nur sind sie viel wilder und schrecklicher. In der Hauptfigur eine merkwürdige Verbindung von Leidenschaft und Starrheit. In dem steten Durcheinander von tiefem Schwarz und grellem Licht die ganze Furchtbarkeit und Schwierigkeit des Streites (Raphaels St. Michael siegt mühelos mit himmlischer Anmut). — Bl. XII. Apoc. c. 13. (Abb. 17.) Oben der Gott des Zornes mit der Sichel. Unter der feuertriefenden Wolke erscheint das aus Pardel, Bär und Löwe zusammengesetzte Tier mit den Lammshörnern. Aus dem Meere steigt das siebenköpfige Tier, das die Anbetung der Großen der Erde entgegennimmt. Die Mimik der langen Hälse und der dämonische Hohn in den Physiognomien gehört zu Dürers geistreichsten Erfindungen. — Es ist eigentlich eine Schwächung des Eindrucks, daß der Drache noch auf zwei andern Blättern wiederkehrt. Einmal reitet auf ihm die große Babylonierin, diese allerdings superb *. — Auf dem letzten Blatte wird der Teufel ergriffen, gebunden und in den Abgrund gestürzt für tausend Jahre.

Maria und das Marienleben.

Dürers Marienleben (Abb. 27—30) ist die letzte bedeutende Äußerung des Marienkultus in der Kunst. Die Reformation kam und räumte hart auf mit dem naiven Anthropomorphismus der Volksreligion, welchem neben dem Manne Christus die Frau Maria so ganz selbstverständlich und notwendig war. Dürers Marienleben ist in der letzten Stunde geschaffen, in der es noch möglich war. Rein mittelalterlich empfunden ist es auch nicht mehr, obgleich alle stofflichen Motive daher kommen. Was die Gestalt Marias dem hohen Mittelalter bedeutete, hat die Dichtung noch vielseitiger und tiefsinniger ausgedrückt als die nur auf ihrem Hintergrund zu verstehende bildende Kunst. Dieser femininen

* Dürer benutzte zu ihr eine ältere Studie nach einer venezianischen Kurtisane.

und mit Mystik getränkten Atmosphäre war Dürer weit entrückt; aber auch der hausbackenen Bürgerlichkeit des 15. Jahrhunderts. Er zeigt die Dinge in einer wo nicht verklärten, so doch festlich farbenreichen Beleuchtung. Nahes und Fernes berührt sich. Die Gestalten des Alltags gehen über exotische Schauplätze, zuweilen streift sie ein Strahl aus der überirdischen Welt, am Schluß steigt tragisches Gewölk auf. Soweit kam Dürer der theologischen Systematik, welche das Marienleben in die sieben Freuden und sieben Schmerzen einteilte, entgegen; bei ihm ist der frohe Ton der stärkere; das Herbste erleben wir nicht mehr mit, und das Ende ist Auffahrt und Krönung im Himmel. In der künstlerischen Gestaltung durchkreuzen sich Probleme sehr verschiedener Art. Die glücklichste Errungenschaft, wenn auch vielleicht nicht die bewußteste, ist das harmonische Zusammenklingen der natürlichen Szenerie mit dem menschlichen Vorgang. Auf seinen frühen Schnitten und Stichen war das noch nicht so. Die Hintergründe der »heiligen Familie mit der Heuschrecke«, der andern »mit den drei Hasen« oder mit »Simsons Löwenkampf« stehen mit der Stimmung der Szene in keinem Zusammenhang, sie könnten ohne Schaden auch ganz anders aussehen. Gleich vom zweiten Blatte des Marienlebens, der Verkündigung des Engels an Joachim (Abb. 27), wird man das nicht mehr sagen wollen; die Schafweide am Rande des Walddickichts ist mehr als Hintergrund, ist ein untrennbarer Bestandteil der Erzählung. Das gilt nicht minder von der »Heimsuchung«; Marias Gang über das Gebirge (Luc. c. 1, v. 39) war, wie viele Volkslieder zeigen, eine sehr gegenwärtige Vorstellung; die prachtvolle Alpenlandschaft deutet auf den Weg, den Maria zurückgelegt hat (Abb. 28). So auch die Flucht nach Ägypten; die subtropischen Bäume des Vordergrundes durften seit Schongauers Vorgang (Bd. II Abb. 490) nicht fehlen; nur diese Einzelheiten sind entlehnt; das Waldesdunkel und seine Romantik war vor Dürer noch nie dargestellt worden; die Beschauer mußten sich sagen: ja, das haben wir unbewußt sehr lange empfunden, hier zum erstenmal ist das Siegel gelöst. — Noch unmittelbarer eine Überraschung für das Publikum sind die in einem architektonischen Innenraum vor sich gehenden Szenen. Hier melden sich, obgleich sie ein ganzes Jahrzehnt zurückliegen, die italienischen Erinnerungen: weite Räume, große Wandflächen, Rundbögen abwechselnd mit geradem Gebälk, Tonnengewölbe; aber keine Renaissancezierformen, sondern spätgotisch-krausnaturalistische. Es wäre sehr falsch, über diese hybriden, in keiner Wirklichkeit vorhandenen Gebilde zu lächeln. Was wäre entstanden, wenn Dürer die bewegte Menschenmasse der »Beschneidung« in eine gotische Kirchenhalle, wie Jan van Eyck oder Konrad Witz es taten, gestellt hätte? Hier ist übersichtliche Raumweite und ein ruhiger Grund gewonnen. Das Gemach in »Mariä Geburt« (Abb. 30) ist mit falsch deutschtümelnder Sentimentalität oft als »Nürnberger Wochenstube« ausgegeben worden.

Das kann nur von den Einzelheiten gelten. So weite Räume, so hohe Betthimmel gab es in keinem deutschen Wohnhaus. Aber Dürer brauchte sie für die Ökonomie seines Bildes, zu der nicht nur das Behagen an den trinkenden und schwatzenden Gevatterinnen des Vordergrundes gehört, sondern auch die Möglichkeit, der durch einige überaus reizende Bewegungs- und Stellungsmotive noch nicht genügend wettgemachten stofflichen Trivialität der Szene einen großen Kontrast entgegenzusetzen: die Decke öffnet sich, himmlisches Gewölk bricht herein, einen das Weihrauchfaß schwingenden Engel tragend — und, um auch noch den formalen Gewinn nach Verdienst einzuschätzen, dieser Engel stellt über der breiten unteren Szene die krönende Spitze eines regelmäßigen Dreiecks her, das erst der ganzen irregulären Komposition Festigkeit und Würde gibt. Selbst bei Dürer gibt es kaum wieder etwas so Geistreich-Kühnes. Hätte sich hieraus nicht auch ein neues Prinzip für die große Altarmalerei entwickeln lassen, das geschmeidiger und fruchtbarer gewesen wäre als die großen architektonischen Bildkonstruktionen italienischer Art, bei denen er später eine Zeitlang sein Heil suchte?

Das Marienleben hatte zu erzählen, nicht zu charakterisieren. Welches Bild sich Dürer von Maria machte, müßten uns die Einzeldarstellungen sagen, deren Zahl sehr groß ist — gemalte Täfelchen, sehr viel Kupferstiche, auch viel Entwürfe und Varianten in Zeichnung. Aber wer erwartete, daß Dürer vom Wesen der deutschen Madonna eine letzte und schönste Offenbarung geben würde, bleibt enttäuscht. Dürer hat sich tief in das Thema eingebohrt, er ließ nicht ab davon, und doch erwies es, das dem 15. Jahrhundert ein unerschöpflich dankbares gewesen war, ihm sich spröde. Es ist dankbar nur für eine naive Gemütsverfassung. Diese fehlte Dürer; er war nicht harmlos genug für die Aufgabe. Die Marienbilder und -statuen des 15. Jahrhunderts, wie oft auch gering an Kunst, haben einen unbedingt glaubwürdigen, warm vertraulichen Herzenston; die Dürerischen erstarren in Absichtlichkeit, tragen schwer an ihrer Formengröße. Man sieht hier besonders klar, wodurch das italienische Vorbild irreführte. Der fremde Gefühlswert formaler Schönheit, der auf einer so gänzlich andern menschlichen Kultur beruhte, war kaum so nachzuempfinden, daß er einen Ersatz für das verlorene seelische Eigengut gewährt hätte; in Deutschland mußte er als Leere und Kälte erscheinen. Wer in der Geschichte des Dürerschen Marienbildes diesen stillen Kampf genau verfolgt, kann sich eines schmerzlichen Gefühls nicht erwehren. Aber doch darf man nicht alles Italien in die Schuhe schieben. Es scheint, daß in Dürers geistiger Konstitution von vornherein etwas lag, das es ihm schwer machte, in die weibliche Natur sich hineinzudenken. Es wäre wie bei Schiller gewesen. Beide bildeten ihre Frauencharaktere aus der Idee, in ihrem Erlebnis war hier eine Lücke. Endlich muß noch etwas Allgemeines in Betracht gezogen werden. Für Dürer hatte die

Madonna nicht mehr die volle religiöse Bedeutung von ehedem. Es ist in kirchlicher Hülle weltliche Kunst, womit von vornherein jener innere Widerspruch gegeben war, daß die Form nicht geschaffen wurde, um den inneren Gehalt des Themas an den Tag zu bringen, sondern eigenwillig neben denselben sich stellte. Unbefangen der Sache hingegeben ist Dürer nur in den nicht vielen Fällen, wo er sonst nichts geben will als in einfachster Bescheidenheit die mütterliche Mutter. Den von Italien unberührten Dürer lehrt uns am schönsten der kleine Kupferstich von 1503 kennen (Abb. 26). Im Formcharakter ist nichts von Repräsentation; der Landschaft fehlt die sonst so gern gezeigte festliche Fülle; keine spielenden Tiere, keine dienenden Engel; alles konzentriert sich auf das einfache Eine: eine Mutter, die ihrem Kinde die Brust reicht. Eine Frau aus dem Volk, nicht mehr jung, vielleicht nie schön gewesen. Aber ein Strom von schlichter Güte und Liebe ergießt sich von ihr, wie sie das Kind, von dem nur noch das Köpfchen sichtbar wird, mit ihren Armen weich umschließt, wie die Hände in natürlichst anmutigem Spiel sich begegnen. Und als wohlberechneter ornamentaler Nebenklang das zierliche Sträuchlein am Gehege (dem tendenzlose Natur gewordenen Nachkömmling des mystischen Hortus conclusus von ehedem). Vielleicht nur unbewußt, darum nicht weniger bestimmt stellt sich hier Dürer in Gegensatz zum italienischen Cinquecento, welches das Motiv des Säugens unbedingt vermied als zu gemein. — Die späteren Madonnenstiche erheben sich in Form der Technik zu großer Pracht, auffallend und stets fehlt ihnen die Heiterkeit, ja die spätesten (1518 und 1520) werden wirklich dumpf und schwer (Abb. 52). Als eine gänzlich anders geartete überraschende Enklave steht zwischen ihnen der große Holzschnitt von 1518 »Maria als Königin der Engel« (Abb. 53). Sie ist über alles hinaus, was den Erdenbewohnern Freud und Leid heißt. In ruhiger Würde nimmt sie die Huldigungen entgegen. Nicht nur wird die äußere Aktion des Musizierens dargestellt, es ist auch im jubelnden Schwung des überaus kunstvoll verflochtenen Lineaments die am meisten musikverwandte unter allen Dürerischen Bilderfindungen; »ihrem üppigen und doch zusammengehaltenen Reichtum hat auch diese schönheitsfreudige Zeit nichts Gleiches an die Seite zu stellen« (Heidrich).

Christus und die Passion.

Der Gegenstand ist für die Kunst des letzten Menschenalters vor der Reformation von so zentraler Bedeutung, daß wir mit einer weiter ausholenden Überlegung beginnen müssen.

Die deutsche Kunst des Zeitalters, Dürer an der Spitze, war daran, mit der italienischen Renaissance in Fühlung zu treten. Dabei waren doch die Lebensinhalte der beiden Völker von Grund aus verschieden.

Mit klarster Bestimmtheit zeigt sich das im Verhältnis der Kunst zur Religion. Die Renaissance hat sich der Darstellung hergebrachter kirchlicher Stoffe nicht geweigert; allein sie fügte sich ihnen mit bezeichnender Auswahl; durchaus ablehnend verhielt sie sich auf ihrem Höhepunkt gegen das Leiden Christi. Nur provinzielle Bevölkerungen mit altertümlicher Gesinnung haben noch mitunter es dargestellt gewünscht. Aber sehen wir uns unter den führenden großen Meistern um: nur an der äußersten Peripherie berühren sie das Passionsthema hin und wieder. Lionardo hat das Abendmahl geschaffen; Michelangelo in seiner Jugend einmal die Pietà, im Auftrage übrigens eines tramontanen Kardinals, und in höchstem Alter, als die echte Renaissancestimmung schon verschwunden war, eine Grablegung; Raphaels Grablegung ist noch Provinzialkunst, seine Kreuztragung für einen Ausländer gemalt und — mit beträchtlichen Anleihen bei Stichen von Schongauer und Dürer.

Dagegen Deutschland! Im letzten Halbjahrhundert vor der Reformation, anschwellend je mehr die Zeit sich ihr näherte, ist kein anderer Gegenstand so viel von der Kunst verlangt worden: Passionsaltäre, Kreuzigungsgruppen, Ölberge, Stationswege, Grablegungen, dazu der Bilddruck — ein unermeßlicher Überschwang. Die volkstümliche Frömmigkeit konnte sich nicht ersättigen daran. — Bei Dürer liegt der Tatbestand vor, daß in seinen Altarbildern das Leiden des Erlösers durchaus fehlt; er ging in ihnen Formproblemen nach, zu denen dieser Inhalt nicht gepaßt hätte; einen um so breiteren Raum nimmt er in seinen Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen ein. Was bedeutet dieser Unterschied? Daß er hier, von jedem Auftrag unabhängig, als einzelner reden wollte von dem, was ihn erfüllte, zu allem Volk, zu jedermann, der ihn hören mochte. Bemerken wir weiter: Dürer hat sich Christus überhaupt nur in der Gestalt des Leidenden vorgestellt. Selbst die Trinität gibt er allein unter der Form des »Gnadenstuhls«, d. h. in jener Abwandlung, bei welcher der Sohn als Gekreuzigter oder (der Pietasdarstellung sich nähernd) als Leichnam zwischen den Knien des Vaters liegt (der Landauersche Altar, der große Holzschnitt von 1511). Dreimal wurde die Passion als vollständiger Zyklus in den Druck gebracht, am vollständigsten, in 34 Blättern, in der wegen ihres Formates so genannten »kleinen« Holzschnittpassion; zu zwei weiteren liegen Entwürfe vor *; endlich eine ziemliche Menge von Einzelszenen in Stich wie Zeichnung. Jede dieser Passionen hat ihre eigene Stimmung, Wiederholung von Motiven kommt fast nicht vor. Wir betrachten im folgenden vornehmlich die gemeinsamen Charakterzüge. — Bei diesem Thema, das sich ihm so unerschöpflich zeigte, hat er gleichwohl nicht daran gedacht,

* Die sog. grüne Passion in der Albertina in Wien ist die Verarbeitung Dürerscher Entwürfe durch eine jüngere Hand, auf elegante Aufmachung ausgehend und mit manchen kleinen Veränderungen, die Verbesserungen sein wollen, aber das Gegenteil sind.

durch neue Erfindung zu überraschen; ebenso tritt das bei ihm sonst so starke Interesse an der Form beiseite: nur der große und ergreifende Inhalt soll sprechen, so klar, knapp und schlagend in den Hauptmotiven, so rein und stark im Ausdruck wie möglich; dahinter soll die Kunst sich verbergen, auch wenn sie ganz gewiß und notwendig vorhanden ist. Was tun diese Menschen? was geht innerlich in ihnen vor? Daneben darf keine andere Frage aufkommen. Dürer hat es erreicht, daß alles Vorherige vergessen wurde und seine Passion in der Vorstellung des deutschen Volkes schlechthin die Passion wurde, ebenso endgültig, wie ihre musikalische Gestaltung durch Bach. So hoch sein persönliches Verdienst daran ist, werden wir doch auch hier sagen müssen: die Zeit war dazu reif geworden, es ist die Gesinnung einer ganzen Generation, die sich in ihm abklärte und sublimierte *. Der Unterschied von den Passionsdarstellungen der vorangehenden Zeiten liegt — abgesehen von der sofort sich aufdrängenden Überlegenheit der Qualität — in folgendem. Das 15. Jahrhundert hatte alles aufs Mitleid gestellt, Mitleid mit dem physischen Leiden, wobei die edle Art des Dulders als körperliche Zartheit und Wehrlosigkeit gekennzeichnet wird: ein erbarmungswürdig geschändeter, zerschlagener und zerbrochener Mensch widerstandslos preisgegeben dem Haß der robusten Gemeinheit — aber kein Held. Dies nun, ein Held und Überwinder, ist der Christus Dürers. Er widersetzt sich nicht seinen Feinden, aber er läßt sie fühlen, daß seine höhere Natur unbesiegbar ist. Nur im äußeren Schein ein bloßes Leiden, in Wahrheit ein Kampf, der Siegeskampf des Göttlichen im Menschen. Und dadurch erst wird eine wirklich dramatische Gestaltung des Stoffes möglich. Manche andere vor und nach Dürer haben die äußere Dramatik der Vorgänge eindrücklicher herausgebracht: er muß von innen heraus verstanden werden. Wo für ihn der Kern der Sache lag, zeigt sich darin, daß ihn keine Szene so oft gefangennahm — er hat an die zehnmal sie gezeichnet und immer neu — als die für den äußeren Sinn am wenigsten dramatische der Gethsemanenacht: drei Schlafende und einer, der im Gebete kniet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. . . . »Vater! willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.« Dürer hat diese ganze Stufenleiter durchmessen. — In der großen Holzschnittpassion steht er noch im Banne der herkömmlichen, zu vielen Hunderten damals vorhandenen plastischen Ölberggruppen; vorn die schlafenden Jünger nehmen viel Raum ein, Jesus, der von ihnen gegangen ist, steht im Mittelgrunde, die Landschaft ist in ziemlicher Breite ausgemalt und noch ohne Stimmungswert. — Auf dem

* Wir denken hierbei nicht nur an die Gesinnung der Künstler, sondern der geistigen Führer überhaupt. Unter den ersteren war Adam Kraft Dürer am nächsten gekommen, und gewiß nicht ohne Einfluß auf ihn. Im einzelnen besonders zu beachten Krafts Kreuztragungsrelief in St. Sebald.

Kupferstich von 1508 ist es dunkle Nacht; ihre Schatten legen sich über die Schlafenden, so daß sie nicht zu sehr den Blick auf sich ziehen; ein breites Licht fällt auf Jesus, der unter Sprengung des symmetrischen Aufbaus an die Seite verschoben ist; es ist der Moment, wo das Fleisch schwach wird, der Engel hält ihm mit strenger Gebärde das Marterkreuz entgegen und er wirft mit einem Aufschrei die Arme in die Luft. — Der Holzschnitt der Kleinen Passion (Abb. 39) ist ein Bild der Ergebung. Der dritte Jünger, fast verdeckt, die beiden andern herrlich erfunden im Motiv, aber durchaus untergeordnet. Von Jesus sieht man das Gesicht kaum, im Umriß liegt eine wunderbar ergreifende Melodie. — Die große Eisenradierung von 1515 kehrt die herkömmliche Anordnung um, die Jünger liegen im Hintergrunde, gerade nur angedeutet, die Gestalt Christi beherrscht alles und wird monumental, der Seelenkampf findet einen, der völlig Herr über sich ist, nur die Hände zucken zusammen mit einer leicht abwehrenden Gebärde; von dem Engel mit dem Kelch wird zwischen Wolken nur der Kopf sichtbar, in seiner Trauer unendlich schön; der Nachtwind fährt schaurig über den halb entblätterten Baum. — Wir können nicht alle Varianten beschreiben. Auf einer späten Zeichnung (Frankfurt a. M., Abb. 60) ist das Äußerste und Herbste gewagt: Jesus liegt platt auf dem Boden hingestreckt, die Arme von sich, so daß die Figur des Kreuzes vorweggenommen wird. — Als ein mit seiner natürlichen Angst Ringender beginnt er in der Nacht von Gethsemane den Leidensweg: und am Kreuz endet er ihn als König — nicht mit einer Krone, wie sie in greiflicherer Symbolik das frühe Mittelalter ihm gab *, aber unsichtbar schwebt sie doch auf seiner Stirn. Jene alten romanischen Holzkruzifixe sind viel mehr die Vorfahren des Dürerschen Christus, als die weichen, in Leid zerfließenden der Mystik. Dürers Christusideal ist dasselbe, das Luther hegte: ein durchaus männliches. Sein Anblick soll nicht rühren, sondern stärken und erheben.

In Dürers schriftlichem Nachlaß findet sich der von der Denkweise des späten Mittelalters weltweit sich entfernende Satz: »Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist.« Zusammenfassend hat er sein Ideal in mehreren Einzelblättern kundgegeben. Der Schmerzensmann auf dem Titelblatt der Kleinen Passion, auf einem Steine sitzend, in sich versunken im Nachdenken über der Welt Sünden, die zu tragen er gekommen ist, ist das Tiefste, was in der Sichtbarmachung eines seelischen Vorganges innerhalb dieser Vorstellung jemals gesagt worden ist: — man denke an die Länge des Weges, der zurückgelegt werden mußte von den Anfängen der christlichen Kunst, der es im Gotteslamm denselben Gedanken nur

* Bd. I Abb. 425.

symbolisch zu fassen möglich gewesen war. Der stehende Schmerzensmann von 1512 legt den Nachdruck auf den Adel und die Hoheit der körperlichen Schönheit, die unbefleckt geblieben ist in aller Schmach. Dann die wunderbare Erneuerung eines alten Gedankens in dem Schweißtuch der hl. Veronika von 1513: zwei Engel mit feierlich im Luftstrom wallenden Gewändern zeigen der Welt das auf dem wunderbaren Tuch aufgefangene Antlitz des Erlösers, in dem alles monumental gesammelt ist, was in den Passionen dramatisch sich folgte: Trauer um die Menschheit, eigenes Leiden, Entschluß zum Kampf mit der Welt und zum Sieg über Sünde und Tod. Hier in einem Momente höchster Begnadung des inneren Schauens hat Dürer die letzte Erfüllung dessen gefunden, worauf die Jahrhunderte gewartet hatten: den deutschen Christus *.

Die Einzelblätter.

Vornehmlich aus ihnen erkennen wir, was Dürer nach der stofflichen Seite für die Erweiterung des Darstellungskreises getan hat. Wenn auch derselbe gemäß dem Prinzip des Realismus unbegrenzt war, so hatte doch das 15. Jahrhundert die meisten Gegenstände noch unter dem Schutzmantel religiöser Vorwürfe verborgen. Sie zum selbständigen Thema zu machen, war erst der Graphik vorbehalten. Was darin Schongauer und der Hausbuchmeister gelegentlich schon gewagt hatten, ist in Erinnerung. Es ist eine der greifbarsten Einwirkungen von Dürers Aufenthalt im Elsaß, daß er früh auf diese Bahn geriet. Er hat schon alle Gattungen, die nachmals in der Malerei der Niederländer des 17. Jahrhunderts spezialistisch ausgebaut wurden, in seinen Holzschnitten und Kupferstichen vorweggenommen. Nur das Stilleben und die Landschaft blieb bei ihm noch der Handzeichnung vorbehalten, wo es aber mit voller Hingebung behandelt wurde. Charakterfiguren aus der bäuerlichen Welt haben ihm in allen Lebensperioden Vergnügen gemacht; er sieht sie mit den Augen des Städters an, also nicht eben liebevoll, doch auch nicht eigentlich satirisch; es sind die Bauern vor dem Bauernkrieg, trotzig selbstbewußt, breitspurig, listig. Landsknechte, fremde Kriegsvölker, Ungarn, Türken werden gezeigt; es gab also Käufer, die sich gleich dem Zeichner an ihrer charakteristischen Erscheinung erfreuten. Die Tierwelt wird beobachtet; die großen frühen Stiche mit dem verlorenen Sohn und der Jagd des hl. Eustachius sind wesentlich Tierbilder; zweimal wurde ein

* Allein den Kopf für sich, vom Schweißtuch abgelöst, eine Maske ohne Hals, gibt der berühmte kolossale Holzschnitt, der Dürers Namen doch nicht mit ganzem Rechte trägt. Er ist nach seinem Tode veröffentlicht und wahrscheinlich von seinem Schüler Hans Sebald Beham auf den Stock gezeichnet, sehr eng dem Stich von 1513 und einer Zeichnung im Gebetbuch sich anschließend, aber in einer dürerfremden, klassizistisch kühlen Erhabenheit.

Pferd für sich allein gestochen; als Holzschnitt, also für ein größeres Publikum, ein ganz köstlich charakterisiertes Rhinozeros. Die Wasserfarbenzeichnungen nach dem Kopf eines toten Hirsches, einem Hasen, einer Nebelkrähe, einem Hirschkäfer sind Wunderwerke wissenschaftlich genauer und zugleich gefühlvoller Beobachtung; ihnen gesellen sich die botanischen Stilleben, das »große« und das »kleine« Rasenstück zu. Einem verbreiteten Geschmacke huldigen, übrigens nur in seinen Jugendwerken vertreten, die Sittenbilder mit moralisierender Spitze: der Jüngling mit der Buhlerin und dem hinter einem Baumstamm lauernden Tod u. a. m. Die Darstellung des nackten Frauenleibes konnte als Selbstzweck nicht gegeben werden, sie mußte sich rechtfertigen durch allegorische oder fabulöse Einkleidung, wobei es ziemlich unerheblich ist, an welche Fabel Dürer im einzelnen Falle gedacht hätte; für diese Art ist es nur ein Gewinn, daß ein unaufgelöstes Rätsel übrig bleibt. In die antike Mythologie greift er selten und behandelt sie dann mit bemerkenswerter Freiheit, wie auf dem Stich mit Apollo und Diana. Die Satyrfamilie ist ein nordisches Waldmärchen geworden, und die großartig kühne Entführung auf dem Einhorn erinnert direkt an deutsche Sagen. — Das Originellste, was Dürer geschaffen hat, sind die drei sogenannten Meisterstiche — »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus« und »Die Melancholie« —, originell, doch nicht in dem Sinne des zweifelhaften Verdienstes einer Erfindung aus dem Nichts, sondern durch die Gestaltungskraft, mit der bekannte Vorstellungen zu einem zwingenden Eindruck zusammengefaßt werden. Sie sind unübertroffene Muster symbolischer Kunst, das will sagen: es wird ein Vorgang gezeigt, der für sich verständlich und eindrucksvoll ist, aber zugleich die Phantasie auf einen zweiten, hinter dem ersten liegenden Sinn hinzieht. — Auf dem ersten Blatt (Abb. 45) sieht man: ein Rittersmann, von Kopf zu Fuß in Eisen, aber mit offenem Visier, reitet durch eine finstere Felsschlucht; am Boden liegt Totengebein; hinter und neben ihm zwei spukhafte Begleiter, der Teufel und der Tod; der Ritter aber zieht gelassen seines Weges, und auf der Höhe wird das Ziel sichtbar, in hellem Sonnenschein seine feste Burg. Das ist der unmittelbare Inhalt. Für den Betrachter am Vorabend der Reformation kam fast von selbst eine zweite Gedankenreihe in Bewegung. »Denn des Menschen Leben ist nichts anderes denn eine Ritterschaft hier auf Erden«, so übersetzten die deutschen Bibeln des 15. Jahrhunderts die Stelle Hiob 7, 1. »Ziehet an die Waffenrüstung Gottes, daß ihr bestehen könnt wider die Schliche des Teufels«, hatte Paulus geschrieben. In der Sprache der Mystiker ist die geistliche Ritterschaft ein vielgebrauchtes Bild, das unzähligemal wiederholt wurde und das kürzlich (1497) noch Erasmus für den Titel einer erbaulichen Schrift »Handbüchlein des christlichen Ritters« benutzt hatte. Und so klingt es weiter:

»Ein' feste Burg ist unser Gott

. . . .

Und wenn die Welt voll Teufel wär'«

Die Italiener der Renaissance nannten mit etwas scheuem Lob die Deutschen das religiöseste und zugleich kriegerischste Volk Europas. Hier zeichnet Dürer seiner Zeit ein Idealbild, wie für das 13. Jahrhundert der große Bildhauer des Bamberger Doms eines gegeben hatte: jetzt nicht romantisch schwärmend, sondern schlicht und gerade, tapfer und gottvertrauend. — Die beiden Stiche von 1514, die Melancholie und der Hieronymus (Abb. 47, 49), sind nicht als zusammengehörige Gegenstücke erfunden; wären sie das, so wären sie schlecht komponiert; sie sollen nicht nebeneinander gesehen werden. Aber doch macht ihre zeitliche Nähe wahrscheinlich, daß die eine Erfindung die andere angeregt hat. Wir sehen in ihnen kontrastierende Seelengemälde vor uns, zwei entgegengesetzte Typen geistiger Arbeit. — Personifikationen der sieben freien Künste waren das Mittelalter hindurch unendlich oft dargestellt worden (Bd. I Abb. 339). Von der scholastischen Allegorik weiß Dürer nichts mehr. Auch daß er die Absicht gehabt habe, die aus dem Altertum übernommene, den Humanisten geläufige Lehre von den vier Temperamenten zu illustrieren, wobei er aber über die erste Nummer, nämlich die Melancholie, nicht hinausgekommen sei, ist nicht zu erweisen. »Melancholie« muß nicht als zusammenfassende Überschrift des Ganzen genommen werden. Was sehen wir denn? Eine Frau von nicht menschlicher Art, geflügelt, hockt unter einer verworrenen Menge von Gegenständen, wie sie der Mathematiker und Mechaniker braucht; wahrscheinlich hat sie sich mit ihnen beschäftigt; aber in diesem Augenblick tut sie es nicht: die Hand spielt gedankenlos mit dem Zirkel; ohne Ordnung liegen und stehen die andern Instrumente um sie her; der Kopf mit wirrem Haar ist müde auf den Arm gestützt; der Blick faßt nichts; die Flügel heben nicht. Alle Linien sind in Dissonanz, ein zerfahrenes Zwielicht liegt über der Szene. Sollte hiermit nicht alles Nötige gegeben sein, das Bild zu verstehen? Es versinnlicht den Zustand des forschenden Geistes, der eintritt, wenn ihn das Gefühl der Endlichkeit aller Erkenntnis überfällt; er bringt Schwermut, Melancholie — genau wie wir heute das Wort brauchen und wie es auch im Gebrauch jener Zeit nachgewiesen werden kann. Es ist an den Ausspruch des florentinischen Philosophen Marsilio Ficino erinnert worden in seinem damals ins Deutsche übersetzten Buch vom gesunden Leben: »Alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewesen, die sind alle Melancholici gewesen«. Es mag ja sein, daß Dürer dies gelesen hat. Aber auch ohne Ficino kannte er diesen Zustand aus eigenster Erfahrung; mit Zirkel und mit Zahlen, wie das Bild es zeigt, hatte er selbst das Gesetz der Schönheit zu erfassen gesucht und

es nicht gefunden; an mehr als einer Stelle seines schriftlichen Nachlasses bricht der Zweifel an der menschlichen Urteilskraft mit Bitterkeit hervor: »Niemand weiß das, denn Gott allein.« Und noch bestimmter sagt er einmal: Eine stete Übung der Vernunft verbraucht den subtilsten und klarsten Teil des Bluts und ruft einen melancholischen Geist hervor. Hier ist der Schlüssel, alles weitere Spintisieren ist überflüssig. — Einen Zustand entgegengesetzter Art schildert das Blatt mit Hieronymus: es ist das Abbild der von den Humanisten gepriesenen *beata tranquillitas*. Hieronymus ist unter den Kirchenvätern der eigentliche Gelehrte, der Philologe, der Bibelübersetzer. Er sitzt klein im Hintergrunde; würden nicht alle perspektivischen Linien auf ihn hinführen, man könnte ihn übersehen; aber sein Geist teilt sich dem ganzen Raume mit und taucht jedes Ding in ihm in Behagen und Frieden: man meint in dieser heiligen Stille nichts zu hören als das Knistern der über das Pergament fahrenden Feder, die Tiere schlafen, der Totenkopf, fast freundlich dreinblickend, spricht von einer noch tieferen, endgültigen Ruhe.

Der oft gepriesene »Tiefsinn« dieser Blätter sollte nicht in der gedanklichen Erfindung gesucht werden. Diese Gedanken waren damals Gemeingut der Gebildeten; neu und Dürer eigentümlich ist die Art ihrer Assoziation mit Augeneindrücken. Es gehörte mehr dazu als der »Gedanke«, aber auch mehr als ein scharfes Auge und eine geschickte Hand, um so, wie es hier geschehen ist, in der sinnlichen Erscheinung der Dinge ein Gleichnis des Unsinnlichen zu finden, in wunderbarer Weise jede körperliche Linie der Umgebung und das Fluidum von Licht und Luft mit einer menschlichen Seelenstimmung in eins zusammenzuschmelzen. Es sind die frühesten Denkmäler moderner Stimmungskunst. Darf man sagen, daß Dürer hier schon etwas Ähnliches angestrebt habe wie Rembrandt, so ist es doch, was nicht weniger beachtenswert ist, mit andern Mitteln geschehen. Dieselben sind nicht rein malerischer Natur. Für Dürer wesentlich ist die Vereinigung der im Raum zerstreuten und für sich selbständigen Dinge durch gedankliche Beziehungen. Man hat mit Recht darin die echt deutsche Neigung zu »Polyphonie und Kontrapunkt« wiedergefunden (Spengler).

Die Arbeiten für Kaiser Maximilian.

Über die weitläuftigen, eine Menge von Künstlern beschäftigenden Unternehmungen des plänereichen Kaisers haben wir früher berichtet (S. 19—21). Dürers Anteil zerfällt in zwei Gruppen: »Triumph« und »Gebetbuch«. Es sind sehr verschieden geartete Aufgaben.

Alles, was wir bisher von Dürer kennengelernt haben, war aus seiner eigenen Initiative hervorgegangen; auch dort, wo er gegebene Aufträge auszuführen hatte, wie in seinen Altarbildern, sicherte er sich

ein bedeutendes Maß von Unabhängigkeit. Dies unterscheidet sein Schaffen von vornherein von dem aller früheren Zeiten. Zum erstenmal in den Arbeiten für Kaiser Max hatte er sich einem fremden Willen unterzuordnen, einem Willen, der nicht nur den Inhalt, sondern auch die Geschmacksrichtung ihm vorschrieb. Diese war nicht die seine. Das Pompöse und Festlich-Rhetorische, das von ihm verlangt wurde, lag nicht in seiner Natur. Aber er kannte und liebte seinen Kaiser und zwang sich, zu denken wie er. Wir dürfen glauben, daß er den Kaiser befriedigt hat; sich selbst schwerlich. Was zustande kam, war ein sehr charakteristisches Dokument der Zeit, aber nicht in jeder Hinsicht charakteristisch für Dürer. Es wird in späterem Zusammenhang davon ausführlicher zu sprechen sein.

Ganz anders lagen die Dinge beim Gebetbuch. (Abb. 54—57). Wenn es herkömmlich »Gebetbuch des Kaisers Max« genannt wird, so ist damit die Sache nicht richtig bezeichnet. Es sollte in vielen Exemplaren gedruckt und unter die Mitglieder des vom Kaiser gestifteten St.-Georgs-Ordens verteilt werden. Der Druck, für sich schon ein Kunstwerk, wurde von Johann Schönsperger in Augsburg besorgt. Die breiten Ränder sollten mit Holzschnitten geschmückt werden. Um schneller voranzukommen, wurden die Aushängebogen lagenweise an ein halbes Dutzend namhafter Künstler verteilt, welche ihre Entwürfe mit der Feder einzuzeichnen hatten als Vorlagen für den Holzschneider. Die zeichnerische Vorarbeit begann 1514; schon 1515 forderte der Kaiser, der seine Künstler genau zu kontrollieren liebte, die Arbeiten zur Einsicht. Aus unbekannten Gründen ließ er dann den Plan fallen. Dürer war der fleißigste gewesen. Er hat 45 Seiten bezeichnet. Die Leistung der andern — Cranach, Baldung, Burgkmair, Altdorfer, also doch keiner geringen Leute — erscheint neben der seinen dürftig. — Man weiß, wie Goethe durch die ihm aus München zugeschickten Steindruckkopien Strixners entzückt worden ist. Es war im Jahre 1808, als Goethe noch tief im Banne des Klassizismus stand und alles Altdeutsche sonst ablehnte. »In dieser unfruchtbaren Zeit eine trostreiche Gemütserquickung« nennt er die Zusendung. »Ich würde mich ärgern, wenn ich gestorben wäre, ohne die Randzeichnungen zu sehen.« Später: »Albrecht Dürer hat sich nirgends so frei, so geistreich, groß und schön bewiesen als in diesen gleichsam extemporierten Blättern.« In einer Anzeige in der Jenaer Literaturzeitung heißt es dann: »Die Aufgabe forderte, daß das Ganze innerhalb des Charakters einer bloßen Verzierung bleiben sollte, und ohne diese vorgezeichneten, scheinbar engen Schranken zu überschreiten, hat der große Meister nichtsdestoweniger einen überschwenglichen Reichtum bedeutender Gegenstände anzubringen gewußt; ja man kann wohl sagen, er läßt die ganze Welt der Kunst an uns vorübergehen, von den Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibmeisters.« — Wir haben früher darauf aufmerk-

sam gemacht, daß Dürer von der zu seiner Zeit so hoch im Schwange gehenden Buchillustration sich ferngehalten hat. Hier stellt er ein neues Muster auf. Das Übliche war Sonderung des Dekorativen (Initialen, Kopfleisten, Schlußstücke) von der Illustration; die letztere in Gestalt selbständiger kleiner Bilder. Dürers Randzeichnungen nun sind voll geistreichster inhaltlicher Beziehungen, aber diese gehen auf in den dekorativen Gesamteindruck. Die Randzeichnungen müssen mit dem Letternfelde in der Mitte zusammengesehen werden. »Sie umfassen und umgaukeln den starren, stachlichen Satz« mit dem Gegensatz des Entbundenen zum Gebundenen, des Lockeren zum Gedrängten; »die spielende Welle schlägt frei an die Mauer des Schriftfeldes an« (Wölfflin). Dazu kam ein zweiter belebender Kontrast in der ungleichen Breite der Randstreifen, zugleich eine Bewahrung vor Symmetrie, die nur peinlich gewirkt hätte. Der leichten Haltung der Dekoration entspricht die Behandlung des Inhalts. Manches hat Bedeutung, vieles ist reines Spiel. Der Ernst wird nur gestreift, um schnell in Heiterkeit, ja in schelmische Parodie sich aufzulösen. Wenn der Text schreibt: »Führe uns nicht in Versuchung«, so gibt die Handzeichnung einen Fuchs, der mit Flötenspiel die Hühner lockt (Abb. 56). Unter dem Psalm »Contra potentes« sieht man den Kaiser auf einem Triumphwagen von einem Bock gezogen, und diesen wieder lenkt am Barte ein Amor auf einem Steckenpferd. Zum »Cantate domino canticum novum« spielt mit geblähten Backen eine Bande von Dorfmusikanten. Der heiligen Jungfrau Maria singt ein Engelsknabe zur Laute ein Loblied, indem er den Fuß auf eine Schnecke setzt, während Bienen ihn umschwärmen. Neben der Betrachtung über die Gebrechlichkeit des irdischen Lebens steht ein die Urinflasche prüfender Arzt, und an dem Baumast über ihm hängt ein in der Schlinge gefangener Vogel. Mit entzückender Mühelosigkeit vollzieht sich der bunte Wechsel der Stimmungen. Der sonst so schwerblütige Künstler will nichts als spielen. Unmittelbar vorher hatte er die »Melancholie« gestochen — hier ist er »von allem Wissensqualm entladen«.

Porträt und Landschaft.

Ihre Zusammenstellung kann seltsam erscheinen. Indessen, beim Überblick über die Geschichte der Malerei aufwärts bis ins späte Altertum und abwärts bis in die Gegenwart zeigt sich zwischen diesen heterogenen Gattungen doch ein augenfälliger Parallelismus: sie stehen zu gleicher Zeit in Blüte, und zu gleicher Zeit werden sie vernachlässigt. Es war ein Jahrtausend lang vergessen, daß Porträt und Landschaft Aufgaben der Kunst sein können, als das 15. Jahrhundert sie als völlig neue wieder aufnahm. Deutschland hat sich an ihrer Lösung zunächst wenig beteiligt. Der große Auftrieb kam an der Wende zum 16.

Dürer bezeichnet einmal als die zwei wichtigsten Aufgaben der Kunst die Anzeigung des Leidens Christi und die Bewahrung der Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben. Dem Mittelalter war diese Anschauung, was das Porträt betrifft, durchaus fremd gewesen, noch das 15. Jahrhundert stand dem Porträt zögernd gegenüber. Unfähigkeit der Kunst war die Ursache gewiß nicht. Die noch fehlende Prämisse war der Begriff der modernen Persönlichkeit. Sobald diese zur Reife gelangt war, stand die Porträtkunst fertig da. Dürer wird zu ihren größten Meistern für alle Zeiten gerechnet. Was vor ihm war, sind unbeholfene Inkunabeln.

Im 15. Jahrhundert hatte sich auf diesem Gebiet die Plastik der malerischen und zeichnerischen Darstellungsform sehr überlegen gezeigt. Nichts hätte jene gehindert, Bildnisse von schlagfertiger Charakteristik zu liefern. Aber das Publikum begehrte sie nur selten. Man darf sich durch die Menge scharf individualisierter Grabsteine nicht täuschen lassen. Viele sind unter Umständen entstanden, welche wirkliche Porträtähnlichkeit ausschließen. Es genügte der künstlerische Schein des Individuellen, auf die Kongruenz mit den historischen Zügen des Verstorbenen wurde das Gewicht nicht gelegt, das wir heute für selbstverständlich halten. Wenn der Bildhauer, was doch sehr oft der Fall war, seine Arbeit erst einige, oft längere Zeit nach dem Tode des Darzustellenden ausführte, dann mußte er ein gezeichnetes oder gemaltes Porträt zur Vorlage haben. Aber warum fehlt es ganz an solchen? In dem höchst individuell charakterisierten Kopf des Bischofs Gerhard von Schwarzburg im Dom zu Würzburg scheint Porträtähnlichkeit verbürgt zu sein; aber was sollen wir nun dazu sagen, wenn auf dem vom selben Künstler gemeißelten Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg in Mainz dieselben Züge, derselbe Ausdruck wiederkehren? Mindestens eines von beiden kann nicht Porträt sein. Eine Rotmarmorplatte im Dom zu Gnesen aus der Werkstatt des Veit Stoß galt lange für Porträt eines damaligen Erzbischofs; jetzt will man wissen, daß sie vom Ehrengrab des hl. Adalbert stamme. Beispiele von der Art der beiden letztgenannten lassen sich sehr vermehren. Sie mahnen uns, Individualisierung (die auch mit Hilfe eines Modells erreicht werden kann) nicht mit Porträtähnlichkeit zu verwechseln. Dann zeigt die große Klasse der aus Flandern importierten Messingplatten, wie leicht der Mangel an Porträtähnlichkeit verschmerzt wurde. Mit der Mehrzahl der von der Vischerschen Gießhütte gelieferten Denkmäler steht es nicht anders. Genug, der Standpunkt des 15. Jahrhunderts war: Das Wichtigste beim Denkmal ist, daß es durch künstlerisches Leben überzeugt, die Authentizität ist nur ein Interesse zweiten Grades. — Die Weiterentwicklung des Porträts im 16. Jahrhundert ging nicht von der Plastik aus, sondern ruhte auf den Schultern der Malerei. Diese war seit Jahrhunderten ausschließlich

an Scheinporträts gewöhnt. Man brachte auf Andachtsbildern zu Füßen der Heiligen in stark verkleinertem Maßstab kniende Figürchen an, welche die Stifter bedeuteten und mit ihnen oft in langer Reihe deren Familie in mehreren Generationen vorführten. So noch auf dem Schreyerschen Epitaph Adam Krafts und auf Dürers Paumgärtneraltar. Inzwischen war in den Niederlanden eine entscheidende Wendung eingetreten: Jan van Eyck malte die Stifter genau nach dem Leben, stellte sie in gleicher Größe mit den Heiligen mitten unter sie. Andere gaben den Stifterporträts den Platz auf den Flügeln, was am Niederrhein häufig, hin und wieder auch in Oberdeutschland nachgeahmt wurde. Nicht lange, so wurde auch der letzte Schritt zur Verselbständigung des Bildnisses getan: es wurde als Brustbild, also der Kopf dominierend, auf eine kleine Tafel gemalt, die sonst weiter nichts enthielt. Das erst ist das Porträt im modernen Sinne. Der Aufstellungsort war das Haus. — Während aber in den Niederlanden die neue Sitte sich rasch verbreitete, fand sie in Deutschland zwischen 1450 und 1500 nur sporadisch Nachahmung. Auch wenn man annehmen muß, daß nicht weniges verloren gegangen ist, ist doch die Zahl der erhaltenen Stücke bemerkenswert klein, und sie rühren ausschließlich von solchen Meistern her, welche niederländische Schulung durchgemacht haben. Aus Nürnberg, wo die Sitte den meisten Anklang fand, sind aus der Zeit vor Dürer doch nur vier oder fünf Bildnistafeln erhalten.

Dürer war der erste, bei dem das Bildnis nicht ein gelegentliches Nebenwerk, sondern ein großer und wichtiger Teil seines Lebenswerks wurde. Und zwar von Anfang an. Unter seinen Gemälden bis 1500 ist nur ein einziges Altarbild und sind 11 Porträts. Man bemerke, daß sie zuerst familiärer Art waren. Dreimal hat er seinen Vater, einmal seinen Bruder, zweimal sich selbst, dann noch seinen Straßburger Meister und dessen Frau (verloren) dargestellt. Sicher ist überdies noch manches verloren gegangen. Die Reihe der in fremdem Auftrag ausgeführten beginnt erst später (1497). Dürers Selbstporträts sind die ersten ihrer Art, von denen wir in Deutschland Kenntnis haben. Und gleich so viele! In dem Kapitel von der Entdeckung des Menschen, wie Jakob Burckhardt es nennt, nehmen diese Versuche der Selbstbeobachtung einen denkwürdigen Platz ein. Dürer war 13 Jahre alt, als er sich zum erstenmal im Spiegel zeichnete, schon mit erstaunlicher Sicherheit in der Erfassung der äußeren Ähnlichkeit, wie der Vergleich mit den späteren Bildnissen beglaubigt. Das hier noch zurückgehaltene innere Leben bricht mächtig hervor auf der während der Wanderjahre entstandenen Federzeichnung in Erlangen (Abb. 4); in Eile »hingewühlt« (um einen Lieblingsausdruck des jungen Goethe zu gebrauchen), als Ausdruck einer Augenblicksstimmung; der Jüngling aus schwerem Brüten halb erwacht; der Kopf so fest auf die Hand gepreßt, daß die Gesichtshaut sich in Falten

schiebt; der Blick mit dem Ausdruck einer leidenschaftlichen Frage in die Ferne gerichtet; das Ganze ein Selbstgespräch, für keines zweiten Ohr bestimmt. — Von 1497 ist das zweite Bildnis des Vaters (London, Abb. 7) und diesem zeitlich nahe stehend das des Kurfürsten Friedrich des Weisen (Berlin). Sie weisen, so verschieden sie sind, Eigentümlichkeiten auf, die von nun ab Dürers Porträtkunst dauernd bestimmen. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist nicht mehr alles; die Einstellung in den Raum, die Körperhaltung, die Arme und Hände werden wichtige Hilfsmittel der Charakteristik; aber auch nicht mehr als das. Das gibt Dürer seinen besonderen Platz unter den großen Porträtmalern. Andere verwirklichen im Porträt eine ihnen werte malerische Idee, Dürer unterordnet alles dem Charakter. Bei der Ausdeutung desselben legte er aber seiner Phantasie keine Schranken an. Er entwickelt seine Charakterbilder von innen heraus. Man bemerkt es sogleich, wenn ihn der Mensch gleichgültig gelassen hatte. Die kalte Objektivität und durchdringende Menschenkenntnis Holbeins besaß er nicht. — Der Kurfürst Friedrich ist lebensgroß, majestätisch schwer in der Haltung, mit festem, forschendem Blick, sehr ernst in der Färbung; italienische Erinnerungen haben mitgewirkt. Intimer ist das Bild des Vaters, die Modellierung von großer Eingänglichkeit, die Charakteristik auch hier ins Großartige gesteigert, die Färbung aus schwärzlichen und bräunlichen Tönen harmonisch zusammengestimmt. — Am wenigsten entspricht das Selbstporträt des folgenden Jahres (in Madrid) der Stimmung, die man dem Meister der Apokalypse zutrauen möchte; es ist festlich und heiter; die mit großer Sorgfalt durchgeführte modische Tracht macht auf uns vielleicht mehr als in der Absicht lag, einen leicht stutzerhaften Eindruck. Nun kamen Aufträge von Nürnberger Patriziern, drei aus der Familie Tucher *, ein Mädchenbild aus der Familie Fürleger **, Oswald Krell *** — Brustbilder in scharf linearer Pinselführung, holzschnittartig.

Die Bildnisse der Brüder Paumgärtner auf den Flügeln des von ihnen gestifteten Altars haben einen uns heute recht seltsam erscheinenden Doppelsinn: sie sind durch Attribute als Heilige gekennzeichnet, St. Georg und St. Eustachius; aber nicht nur die Köpfe sind Porträts, sondern auch ihr Habit ist das der Nürnberger Reiterei, wie sie ein paar Jahre vorher mit Kaiser Max in den Schweizerkrieg gezogen war. Unter keiner andern Bedingung wären Porträts in ganzer Figur und fast lebensgroß denkbar gewesen, und diese neue Aufgabe muß Dürer gereizt haben. Wieder in anderer Weise idealisiert das allbekannte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek. Es hat geradezu etwas Überpersönliches an sich.

* In Kassel und Weimar.

** Welches das Original sei, ist umstritten; heute scheint man sich für das Exemplar im Pariser Privatbesitz entschieden zu haben (Abb. 8).

*** Münchener Pinakothek (Abb. 9).

Die reine Frontansicht — sonst gibt Dürer immer die Dreiviertelansicht — und die Einstellung genau in die Mittelachse der Bildfläche erzeugen eine beinahe starre Feierlichkeit. So weitgeöffnete Augen hat er auf seinen früheren Selbstbildnissen nicht. Die feingeringelten Locken mit ihrem scharfen Metallglanz haben etwas Ornamentales. Dazu sind die Proportionen nach den von ihm errechneten Normalmaßen abgestimmt. Wie wir aus seinen Schriften wissen, hat er etwas von den Platonischen Ideen gehört; man könnte sich denken, daß er mit diesem Bilde habe sagen wollen: so hätte ich ausgesehen, wenn ich als ein Vollkommener, als Erfüller meiner Idee, auf die Welt gekommen wäre *. Das Monogramm und das Datum 1500 ist gefälscht. Das Münchener Bild geht nahe zusammen mit dem Selbstporträt auf dem in Venedig gemalten Rosenkranzaltar von 1506. Ein gleiches findet sich bei der Inschrifttafel auf dem Dreifaltigkeitsbilde, sonst hat er sich in späteren Jahren nicht mehr dargestellt **.

Einen sehr schmalen Raum nahmen bei ihm die Frauenbildnisse ein. Was er aus den beiden ehrenfesten Damen Elsbeth und Felizitas Tucher herausgesehen hat, ist alles eher als weibliche Anmut. Und wenn seine eigene Frau, die Agnes, wirklich so unliebenswürdig (nicht häßlich) war, wie er sie zeichnete, so war er wirklich zu bedauern. Welche andern Augen hatte er bekommen, als er in Venedig die junge Frau malte, deren kleines Brustbild sich jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befindet? Die Formen sind weich und doch bestimmt, ein feiner Strom von Sinnlichkeit umspielt sie; der Ausdruck ist klug und beherrscht, mit einem Geheimnis in den verschleierten Augen. Nie wieder hat Dürer etwas Vergleichbares gemalt. (Wer hat ihm dabei geholfen? Giorgione oder Gott Amor?) — Aus der mittleren Zeit gibt es nur noch ein paar mit sparsamen Mitteln gezeichnete Köpfe aus dem Kreise seiner Verwandtschaft. Ein etwa sechzehnjähriges Mädchen gilt als Nichte seiner Frau; er hat sie mit leisem Humor charakterisiert, etwas dümmlich und schläfrig; aber Jugend ist Jugend; und ihr Zauber fehlt auch hier nicht. Dann seine alte Mutter in ihrem letzten Lebensjahr (Abb. 51). Die ganze Geschichte der Zeichenkunst kennt nichts so Grandioses wieder. In der epigrammatischen Kürze dieser wenigen, mächtigen Kohlenstriche liegt eine unglaubliche Konzentration des Gefühls. Häßlichkeit, die so viel Liebe einflößt, wird schön. Wölfflin macht die Bemerkung, daß die Augen ähnlich behandelt sind, wie die der Melancholie. Unter der niedrigen, von Furchen zerrissenen Stirn und den gesträubten Brauen sehen sie zurück

* Ablehnen muß ich die Meinung, er habe sein Christusideal seinen eigenen Zügen angenähert. Die Ähnlichkeit betrifft nur Äußerlichkeiten.

** Die einzige Ausnahme macht das nach Rom an Raphael gesandte Selbstporträt, Erwiderung eines von einer Zeichnung begleiteten Grußes, den jener ihm hatte zukommen lassen (verloren). (Vgl. S. 34.)

auf ein langes, mühsames, von vielen Ängsten beunruhigtes Leben und vor sich auf den Tod. Der Sohn sieht dieses alles mit ihr. »Und sie forcht den Tod hart,« schreibt er in der Familienchronik, »aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit. Sie ist auch härt gestorben, und ich merkt, daß sie etwas Grausams sach. . . . Davon hab ich solchen Schmerzen gehabt, daß ichs nit aussprechen kann. Gott sei ihr gnädig.«

Am reichsten an Bildnissen ist Dürers letztes Jahrzehnt. Sie sind nicht mehr Freunden und Verwandten gewidmet, sondern Männern des öffentlichen Lebens, und zum erstenmal sind unter ihnen Holzschnitte und Kupferstiche (Abb. 64—67). Ein Schritt von höchster Bedeutsamkeit in der Geschichte der Kultur. Und wäre es nötig, besonders zu betonen, was es heißt, daß er zeitlich just mit der Reformation zusammentraf? Ein öffentliches Leben war erwacht, und in ihm Selbstbewußtsein und Ruhmbegier der Individuen. Das Zeitalter glaubte daran, daß die Geschichte von großen Männern gemacht wird, und das Volk wollte seine Führer kennen, auch in ihrer leiblichen Erscheinung. Den ersten Anstoß gab der Tod des Kaisers Maximilian. Dürer holte eine eilige, überaus herrliche Kohlenzeichnung, die er ein Jahr zuvor während des Augsburger Reichstages angefertigt hatte — »hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stüble kunterfett«, heißt es in der Beischrift — aus seiner Mappe hervor und ließ sie in Holz schneiden. Wie psychologisch dürftig sind dagegen alle andern, deutschen und italienischen Bildnisse des Kaisers. Erst bei Dürer begreift man, warum dies ein Kaiser nach dem Herzen des Volkes war: hoch fürstlich und zugleich menschlich liebenswürdig, auch etwas vom Phantasten kommt zum Vorschein. — Weitere Holzschnittbildnisse sind das wahrhaft grandiose des kaiserlichen Rats Ulrich Varnbüler (1522) und das kleinere des Humanisten Eoban Hesse (1526), ein Muster schlagender Charakteristik bei größter Vereinfachung der Form. — Dürers erstes Kupferstichporträt stellt den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz dar, 1519. Ein zweites Mal hat er ihn in größerem Format 1523 gestochen. Vom ersten Blatt verehrte er dem Kardinal die Platte samt 200 Abzügen, wofür er 200 Goldgulden und 20 Ellen Damast empfing. Der zweite Stich wurde schon in 500 Exemplaren abgezogen. 1523 ließ auch sein alter Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, sein Bild stechen. Von 1526 sind die Stiche zweier der berühmtesten Gelehrten der Zeit, des Erasmus und Melanchthons. Merkwürdige Gegensätze! Nicht nur objektiv im Wesen der Dargestellten, sondern auch subjektiv im Verhalten des Künstlers. Dürer gelang ein Porträt nur dann, wenn er auf etwas ihm innerlich irgendwie Verwandtes stieß. Der mit Herzenskälte gepaarten Geistesfeinheit des Erasmus, die Holbein so gut begriff, stand Dürer ratlos gegenüber; er half sich, um nicht ganz uninteressant zu bleiben, mit der umständlichen Schilderung des gelehrten Handwerkszeugs, wobei sich das Porträt fast in ein Stilleben verwandelte.

Mit Melanchthon hatte er in den Jahren, als dieser das Nürnberger Gymnasium einrichtete, in regem Verkehr und in gegenseitiger Hochschätzung gestanden. Man muß seinen Stich (Abb. 64) mit dem gewiß nicht weniger »ähnlichen« Cranachs vergleichen. Bei Dürer ist das Seelische mit peinlicher Schärfe ausgedrückt und scheint das Körperliche fast zu sprengen. Das ungeordnete Haar des schulmeisterlich mageren, die eigene Erscheinung nicht achtenden Idealisten, die hohe Stirn, die von Gedankenarbeit herausgewölbt ist, das träumerisch und ziellos blickende Auge, der beredte Mund, um den liebenswürdige Verlegenheit spielt: eine Charakterschilderung »bis an die Grenze der Verzerrung«. Endlich noch ein Humanistenporträt: sein Busenfreund Willibald Pirkheimer. Vom Gelehrten wenig, eher etwas vom Poeten, am meisten der herausfordernd eigenwillige Patrizier. — Zum Bildnis in Ölmalerei hat Dürer nach langer Pause zuerst in den Niederlanden sich wieder anregen lassen. Das Männerbildnis im Prado zu Madrid entspricht am meisten dem, was der Zeitgeschmack von eindrucksvoller Malkunst verlangte; es ist von einem Feuer der Farbe, wie nichts anderes, was er sonst gemalt hat. Die drei 1526 gemalten Nürnberger Patrizierbilder (Muffel, Holzschuher und Kleberger) setzen in Erstaunen durch die Selbstherrlichkeit des Künstlers; die äußere Ähnlichkeit wird wahrscheinlich streng gewahrt sein, die Charakterschilderung ist aber jedesmal so nur auf einen Punkt zugespitzt, daß wir glauben müssen, es sei mehr von des Malers als von des Gemalten Wesen darin.

Es gibt große Bildnismaler, die auch aus gleichgültigen Menschen ein großempfundenes Bild zu machen verstehen (wie Tizian), oder die durch Schärfe der Beobachtung die uninteressanteste Physiognomie interessant machen (wie Holbein). Zu ihnen gehört Dürer nicht. Er mußte inneren Anteil nehmen können: ein solcher ist ebenso vorhanden bei dem kleinen dummen Mädchen, seiner mutmaßlichen Nichte, wie beim Kaiser Max oder Melanchthon; wo er ihn nicht finden konnte, wie bei Erasmus, da mißglückt ihm die Arbeit. Hierin besteht die Subjektivität seiner Bildnisse. Er wollte in ihnen nicht zeigen, was jedermann sehen konnte, sondern was nur er sah. Vergleichen wir seinen Maximilian, seinen Friedrich von Sachsen, seinen Melanchthon mit deren Darstellung durch andere, doch auch gute Maler, so sind sie im gemeinen Sinne vielleicht weniger ähnlich gewesen; was diese Männer bedeuteten, erfahren wir erst durch ihn. Seine Porträtstiche sind wahrhaft Denkmäler. — Ewig zu beklagen ist, daß sein brennender Wunsch, Martin Luther zu zeichnen und zu stechen, nicht in Erfüllung ging.

* * *

Wenn Dürer mit dem Porträt ein Feld betrat, für dessen Anbau der historische Moment überaus günstig lag, so kam er mit der Landschaft etwas zu früh: das Merkwürdigste, was er hier zu sagen hatte, blieb Monolog. Die Selbständigmachung des Porträts hat die Entwicklung der modernen Persönlichkeit zur Voraussetzung, die der Landschaftsmalerei die Entwicklung des modernen Naturgefühls. Die Natur ist immer dieselbe, das Naturgefühl überaus verschieden nach Zeiten und Völkern; verschieden auch, je nachdem, ob es in der Poesie oder der Malerei seine Äußerung sucht. Die poetische Phantasie des deutschen Altertums war erfüllt mit Naturgefühl, auch die Dichtung des Mittelalters kannte es. Dagegen fehlte es ganz in der Malerei. Was diese von Landschaftsschilderung andeutungsweise gab, war nur eine Ortsbezeichnung für den Verstand, mit Naturgefühl hatte es nichts zu tun. Wie dann der Realismus des 15. Jahrhunderts auch die landschaftlichen Hintergründe seinem Darstellungsgesetz unterwarf, haben wir kennengelernt. Der Umschwung ging doch nicht so tief, wie es auf den ersten Blick erscheint. Ein Konrad Witz war ein vereinzeltes, seiner Zeit weit vorausgeeiltes Phänomen *. Im allgemeinen bleibt die Rolle der Landschaft eine durchaus dienende: sie soll die Anschaulichkeit der räumlichen Tiefe erhöhen, soll mit ihren Felsen, Bäumen und und Feldern das Liniengefüge der Figurenkomposition ergänzen; aber stimmungsmäßig steht sie zu der Hauptdarstellung in keinem Bezug. Sie setzt sich aus lauter einzeln gesehenen Dingen zusammen, und je mehr von solchen gezeigt werden können, um so besser. Unnatürliche Felsen, Bäume wie Versatzstücke auf dem Theater, Hügel, die wie Sandhaufen, und Landstraßen, die wie Kieswege eines Gartens aussehen, auf glattem Erdreich locker verstreute Stauden und Steine. Der Maler läßt uns gleichsam einen Spaziergang machen. Das zeitlich hintereinander Gesehene wird dann aber nebeneinander gesetzt, gerade wie es so oft mit den Historien geschieht. Es wird nicht als Widerspruch empfunden, wenn hinter einem realistisch behandelten Gelände statt des Himmels ein goldener, gemusterter Grund steht, oder wenn in geringer Entfernung von dem Punkte, auf dem die Einsiedler der thebaischen Wüste leben, die Mauern und Giebel einer Stadt sichtbar werden. Das Vergnügen an den Einzelheiten ist so groß, daß nicht gefragt wird, ob je in der Wirklichkeit so viele zugleich im Gesichtsfeld Platz haben, und ob ihr nahes Beisammensein sachlich möglich ist. Genug, das Auge wird reichlich ergötzt, aber es fehlt die innere Einheit. Was wir heute Naturgefühl nennen, ist die Projektion einer menschlichen Gemütsstimmung in die für sich seelenlose Außenwelt. Naturgefühl in diesem Sinne hat auch die Landschaftsmalerei des 15. Jahrhunderts nicht gehabt.

* Bd. II S. 203.

Dürer nun besaß es. Damit empfängt die der Neuzeit zugekehrte Seite seines Wesens eine wichtige Vervollständigung. Er wußte aber auch, daß er nur unter bedingten Formen darin zur Öffentlichkeit reden dürfe. Was ihm die landschaftliche Natur bedeutete, verraten ganz nur seine Zeichnungen. Leider hat, wie sich bestimmt behaupten läßt, nur ein beschränkter Teil, vielleicht nur ein kleiner, von ihnen sich erhalten. Daß darunter mehrere auf der ersten Reise nach Italien in Tirol entstandene Blätter sich befinden, ist ein besonderer Glücksfall. Denn sie zeigen uns Dürer schon früh in voller Klarheit über sein Wollen (Abb. 69). In späteren (letztes Datum 1510) sind die Ausdrucksmittel vervollkommnet, die Absicht ist nicht geändert. Das Neue ist nun: erstens, die Landschaft ist sich selbst genug, in der Widerspiegelung eines menschlichen Gemütszustandes so beseelt, so vermenschlicht, daß es handelnder Menschen in ihr nicht bedarf; zweitens, sie ist mit völliger Überwindung der atomistischen Betrachtungsweise des 15. Jahrhunderts synthetisch gesehen, ein einheitliches Erlebnis. Es sind nicht »Studien«, sondern jedesmal schon »Bilder«. Eine Anzahl dieser Blätter ist in Wasserfarbe ausgeführt, zum Teil in ziemlich großem Maßstabe. Auch von dieser Seite werden wir überrascht: die Farbe ist nicht, wie auf den Gemälden, ein dekoratives Akzessorium, sondern in den Rhythmus des Ganzen unzertrennlich einbezogen. Als er die Ansicht von Trient malte, hätten ihn die fremde Bauart der Stadt und die pittoresken Berglinien wohl zu einer Unterstreichung reizen können; aber er subordiniert sie dem Eindruck des Talraumes und der denselben umschließenden Gebirgsmassen; die in blauen, grünen und violetten Tönen von großer Schönheit gehaltene Farbe trennt nicht die Gegenstände, sondern schließt sie zusammen. Fünf Jahre später malte er das Pegnitzufer mit einem Weiherhäuschen; ein ärmliches Motiv; er machte es zum Schauplatz eines atmosphärischen Dramas, das der eigentliche Bildinhalt ist; von rechts schieben sich Wetterwolken heran; links von der Silhouette des Uferhügels und des Häuschens überschnitten, der helle Abendhimmel in grünlichen und gelblichen Tönen, die in der breiten Wasserfläche zerfließend sich spiegeln. Mit unbegreiflich wenigen Mitteln ist das Ahnungsvolle und Drohende der Situation erschöpfend zum Ausdruck gebracht; Goyen oder Cuyp vermögen auch nicht mehr zu sagen. Eine andere Wasserfarbenzeichnung, zwischen 1510 und 1515 etwa, schildert eine abgeflachte Tallandschaft am Rande des Fränkischen Jura; nichts, was im einzelnen irgend interessieren könnte, aber herrlich getragen der Zug in die Weite und das langsame Aufgehen der stumpfen, erdigen Terrainfarben in verblauende Ferne (Abb. 70). — Sodann war Dürer ein Maler des Waldes. Die andern vor ihm hatten nur Bäume gesehen, ihm zuerst erschließt sich die Schönheit des Waldinnern mit seiner eigentümlichen, schwer zu fassenden Raumbildung und seinem ins Unbestimmte verdämmernden Dunkel, wie er es auf

den Stichen »Adam und Eva« und »Satyrfamilie« geschildert hat (Abb. 22, 23). Viele Naturstudien müssen vorausgegangen sein. Die erhalten gebliebene Federzeichnung einer Waldblöße mit einer in Stein gefaßten Quelle, an der zwei Einsiedler sitzen, gibt durch die meisterhafte Raumbehandlung den ganzen Eindruck des Heimlichen und Abgeschlossenen (Abb. 71).

Bei aller Stärke des Naturgefühls, das ja anders als subjektiv nicht sein kann, bewahrt er sich — genau wie in seiner Menschendarstellung — streng vor Willkür. Wir sind in der Lage, ihn einmal durch sich selbst zu kontrollieren. Es gibt bei Nürnberg eine Drahtziehmühle mit hügeligen Formen, die er zweimal gezeichnet hat, aber in einem Abstand von zehn Jahren. Im Sachlichen hat sich nichts geändert, die Linien decken sich genau außer dem mit weiser Absicht etwas anders gewählten Standpunkt für den Vordergrund. Der Fortschritt zeigt sich darin, wie die Einzelheiten, ohne daß sie unterdrückt wurden, in flüssigere Wechselbeziehung gekommen sind. Diese Objektivität hat wiederholt gestattet, die geschilderten Örtlichkeiten aus ihrem heutigen Bestande wiederzuerkennen *.

Würde in der Kunstgeschichte alles logisch vor sich gehen (was es ja nicht tut), so wäre Dürer ein großer und anerkannter Landschaftsmaler geworden. Aber die hergebrachten Werthaltungen waren dem noch entgegen, für die reine Landschaft hatte die Stunde noch nicht geschlagen. Er hat sich auch nicht etwa mit Kompromissen geholfen.

Auf seinen Gemälden forderte sein fortschreitendes Stilgefühl immer strengere Ausscheidung der landschaftlichen Elemente Dafür hielt er sich in der breiteren Erzählungsart seiner Stiche und besonders seiner Holzschnitte schadlos. Auf den Blättern der 90er Jahre gibt er noch einen großen sachlichen Reichtum mit nur formaler, nicht stimmungsmäßiger Beziehung auf den Inhalt der Hauptdarstellung. Eine solche wird zuerst bewußtermaßen in der Apokalypse gegeben, und zwar nicht durch Einklang, sondern durch kühnen Kontrast. Was er hiermit wollte, zeigt am eindrucksvollsten Michaels Drachenkampf: in der Luft ein düsteres Chaos, unten die in wenigen klaren Linien hingezeichnete, sonnenhelle, breit und ruhig hingelagerte Landschaft. Mit den idyllischen Szenen des Marienlebens klingt die Landschaft harmonisch mit. Dagegen ist sie auf den Passionsbildern der mittleren Zeit schon stark reduziert. Nur in der Szene am Ölberg war sie sachlich geboten; und hier ist bemerkenswert, wie die älteste in der Reihe noch an Überfüllung leidet, die späteren immer mehr den Nachdruck auf die Lichtstimmung legen. Nur einmal, auf dem inhaltlich indifferenten Blatt »Die Kanone«, ist die Szene bloßer Vorwand für die Darstellung einer reinen Landschaft. Auf

* Für Tirol hat B. Händtke, für Franken O. Mitius die Nachweise geliefert. Sofort zu erkennen ist die Burg von Nürnberg auf dem Stich mit dem hl. Antonius.

den beiden Christophorusstichen von 1521, wo sie doch recht am Platze gewesen wäre, ist sie geradezu kärglich. — Für die abstraktere, geistigere Richtung seines Alters ist die Abkühlung seines Verhältnisses zur Natur bezeichnend. Es reizte ihn nicht mehr, in Feld und Flur umherzustreifen.

Der Streit der Stile.

Dürer war — schon weil er ein Deutscher war — eine komplizierte Natur. Und er war es noch einmal und gesteigert durch seine geschichtliche Stellung, die es bedingte, daß sich in seinem Denken die Anschauungen zweier Epochen und zweier Völker begegneten.

Die Uhr des Mittelalters war abgelaufen; dessen ist er unter den deutschen Künstlern am frühesten und am klarsten sich bewußt geworden. Ein Neues mußte geschaffen werden — aber von welcher Basis aus? Sollte es eine Weiterbildung der germanisch-mittelalterlichen Erbschaft sein? oder der in Italien wiedergeborenen griechisch-römischen Antike sich anschließen? Dürer hat geglaubt, beides umfassen und erst in dieser Polarität seine Persönlichkeit zu vollkommener Entwicklung bringen zu können. In seinem Verhältnis zur Renaissance hat im Laufe seines Lebens nur sein Wissen Fortschritte gemacht, nicht sein Wille, ihr sich hinzugeben. Schon der erste selbständige Entschluß für seine Bildung war eine Reise nach Italien: aber noch sein letztes Werk atmet im tiefsten ein durchaus unrenaissancemäßiges, nordisches Weltgefühl. Wer hätte die gefährliche und zugleich fruchtbare Macht des »Faustischen« besser gekannt, die Poesie der Dämmerung und die Kraft der Dissonanz tiefer erfahren als der Dichter der Apokalypse, der Melancholie und vieler Szenen aus der Passion? Und derselbe hat um dieselbe Zeit geglaubt, die Schönheit mit »Zirkel und Richtscheit« ergreifen zu können. Das eine war der Trieb seines Blutes, die Stimme seiner Ahnen, das andere eine Forderung seines Verstandes und sittlichen Charakters, dem es ein Bedürfnis war, zu dauernden Formen, Ordnungen und Gesetzen durchzudringen. Man glaube nicht, daß ihn dieser Zwiespalt unglücklich machte: er fühlte sich reich in ihm. Beides lag in ihm und beides mußte in seiner Kunst sich auswirken. Was verschlug es, daß seinem Schaffen die formale Einheit des Stiles fehlte? Seine Entwicklung ist deshalb nichts weniger als eine gleichmäßig fortschreitende Verschiebung des Schwerpunkts nach dem Renaissanceideal hin, vielmehr ein unausgesetzter Wechsel von Reaktionen, von These und Antithese. Er sagt einmal: nach drei Jahren habe ihm jedes seiner Bilder mißfallen; und ihr Vergleich nach der chronologischen Folge bestätigt es. »Niemand, auch wenn er noch soviel besitzt, kann ohne Sehnsucht bestehen; die wahre Sehnsucht aber muß gegen ein Unerreichbares gerichtet sein.« Nur ein Deutscher konnte das sagen, nämlich Goethe, und Dürer hätte ihm zu-

gestimmt. Dürers Sehnsucht galt einem Universalen und Künftigen, die Renaissance war ihm nur Weg, nicht Ziel. Nicht eine elementare, künstlerische Sympathie zog ihn dorthin, sondern Überlegung seines Verstandes; nicht so sehr ihre schmeichelnde Schönheit als die in ihr vermutete höhere Weisheit lockte. Die große Wendung zum Naturalismus, die das 15. Jahrhundert durchgemacht hatte, vollzog sich in der sinnlichen Erfahrung; bei der Übertragung der Renaissance hat das historische und philosophische Denken einen wesentlichen Anteil.

Es wäre viel darum zu geben, wenn wir wissen könnten, welcher konkrete Anstoß ihn zu seiner Jugendreise nach Italien gebracht hat. Allein wir wissen es nicht. Vielleicht war es nur die vage Sehnsucht nach neuer Erkenntnis auf einem noch unbetretenen Wege. Vom Ruhm Venedigs waren die oberdeutschen Handelsstädte voll. Die stärksten Eindrücke empfing er aber nicht hier, sondern in Padua, durch Mantegna, auf den er schon durch einige nach Nürnberg gelangte Stiche vorbereitet worden war. Es war also derselbe Anknüpfungspunkt, den schon ein Menschenalter früher ein anderer großer deutscher Künstler, Michael Pacher, gefunden hatte. Keineswegs nun ist Dürer als ein anderer Mensch aus Italien zurückgekehrt. Das erste Werk, das er nach der Heimkehr in Angriff nahm, die Apokalypse, war eine große Bekundung seines künstlerischen Selbstbewußtseins; etwas Unitalienischeres, Deutscheres — trotz mancher Anklänge an Mantegna im einzelnen — kann es nicht geben. Es ist der Durchbruch jener neuen Strömung, die wir in der Einleitung als »romantische« geschildert haben. Ferner hatte ihm die Reise etwas gebracht, das mit Italien gar nichts zu tun hatte: der Anblick der Alpen hatte seinem landschaftlichen Naturgefühl einen gewaltigen Schwung gegeben: durchaus wieder in der Richtung der Romantik.

Den ersten Versuch im italienischen Stil machte er etwa drei Jahre nach seiner Rückkehr im Wittenberger (Dresdner) Altar, und es könnte sein, daß er auf den besonderen Wunsch des Bestellers, des Kurfürsten Friedrich des Weisen, geschaffen ist. Es ist merkwürdig, welchen Eindruck Mantegna beim jungen Deutschen hinterlassen hat: es ist der einer starren und steinernen Ruhe und Kälte; der Temperaturunterschied gegen die feurige Bewegtheit der Apokalypse kann nicht schroffer gedacht werden; ein so kahles, reizloses Interieur hätte vor ihm kein Nordländer übers Herz gebracht, aber auch keiner eine so energische Suggestion von Raumtiefe zu geben vermocht. Das wichtigste Ergebnis der italienischen Reise war für Dürer ein ganz anderes. Es bestand nicht in nachahmungswürdigen Einzelformen, sondern in neugewonnenen generellen Problemen. Das eine ist: die Darstellung der nackten Körperform, das andere: die Sicherung der Richtigkeit und Schönheit durch eine rationelle Theorie und eine auf diese gegründete geometrisch konstruierbare Proportion.

Man weiß, wie beschränkt im herkömmlichen Bilderkreise des Mittelalters die Aufforderung zur Darstellung des Nackten gewesen war. Auch der Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich nur zögernd an das Problem herangetastet. Riemenschneiders Adam und Eva von 1490 sind denkwürdige Versuche. Unter Dürers Zeichnungen befindet sich ein weiblicher Akt, Naturstudie, von viel malerischerer Haltung als die späteren; aus der Wanderzeit, signiert 1493. Wenige Jahre danach das »Männerbad (Holzschnitt, Abb. 11), das »Frauenbad« (Zeichnung), die »Buße des hl. Chrysostomus« und das »Kleine Glück« (Kupferstiche). Von dem naiven Naturalismus dieser Frühwerke hebt sich zum erstenmal das mit 1497 bezeichnete Blatt einer Gruppe von vier nackten Weibern (später bei den Sammlern die »Vier Hexen« genannt) bemerkenswert ab. Die sinnliche Kraft der Anschauung ist außerordentlich gewachsen, aber in das Bild der spätgotisch empfundenen Natur mischen sich konventionelle italienische Linien. Diese gewinnen in den folgenden Jahren die Oberhand im »Traum des Doktors«, im »Meerwunder«, im »Herkules«, bis 1504 »Adam und Eva« und 1505 »Apollo und Diana« die reife Frucht des von aller Spätgotik schon weit entfernten neuen Formgefühls bringen (Abb. 20—23). Etwas Denkwürdiges ist hier geschehen: das Problem des Nackten hat sich mit dem Ideenkreis des Humanismus geschnitten.

Der Humanismus hat seinen Namen vom Menschen, im Mittelpunkt seiner Weltansicht steht das *homo sum*. . . . Es ist nur folgerichtig, daß die humanistische Bildung, auch hierin im Gegensatz zur mittelalterlichen, der Anwalt des Nackten in der Kunst wurde. Aber dem künstlerischen war der literarische Humanismus vorangegangen. Dieser verkündete die Gleichsetzung des Humanen mit dem Klassischen, des Humanismus mit der Renaissance. Seine nächste Forderung an die Kunst war die Illustration — wir haben es früher gesehen — der griechisch-römischen Autoren und seiner eigenen, aus dieser abgeleiteten Poesien. Wir wissen nicht, ob Dürers humanistische Freunde mit solchen Anliegen an ihn herangetreten sind. Jedenfalls hat er sich nicht dazu bequemt. Auch die schon im 15. Jahrhundert volkstümlichen Geschichten aus dem Altertum, wie das Parisurteil, Aristoteles und Phyllis, Virgil im Korbe usw., hat er nicht wiederholt. Der stoffliche Humanismus spielt bei ihm eine ganz sekundäre Rolle. Um so begieriger ergriff er die Sanktionierung des Nackten, des reinen Menschen in seinem unbedingten Zustande, wobei es ihm sehr nebensächlich war, ob dieser Mensch Apollo oder Adam genannt wurde. Die Antike ist ihm also Hinweis auf die Natur, nur daß er mit neuen Augen sie ansieht. In Dürers Darstellung des Nackten haben wir konzentriert den ganzen Gegensatz, der sonst seine Praxis wie seine Theorie beherrscht: den Dualismus von Wirklichkeit und Gesetz. Er deckt sich großenteils mit dem, was heute als Gegensatz von Spätgotik und Renaissance bezeichnet wird. Auf die irrationale Wirklichkeit

wies ihn seine natürliche Anlage wie seine spätgotische Erziehung, das Wesen der Renaissance sah er in einer abstrakten, allgemeingültigen Gesetzlichkeit, und nur insoweit diese schon in der Antike geherrscht habe, verehrte er in derselben, viel mehr theoretisch als praktisch, eine Überlegenheit. In der Spätgotik hatte die Darstellung des Charakteristischen völlig die Frage nach der Schönheit verdrängt; für Dürer gewann sie aufs neue Belang. Dürers Entwicklung als eine Wandlung vom Idealismus zum Naturalismus zu schildern ist durchaus irrig. Ebensogut könnte man das Gegenteil behaupten. In Wahrheit aber ging bei ihm beides abwechselnd nebeneinander her *. Ausgestattet mit einer phänomenalen Begabung für die Erfassung des Einzelfalles, verlangte er Beachtung der »allerkleinsten Rünzelein und Aederchen«, zugleich aber forderte er vom Künstler die Ergründung der hinter allen Einzelfällen liegenden idealen Gattungsgestalt der Dinge. Ob etwas von der Lehre Platos bis zu ihm gedrungen ist? Er beruft sich einmal auf ihn; gewiß nur ein sehr mittelbares und ungefähres Wissen, aber doch ein Zeugnis von der Kontinuität im Leben der Ideen. Er, als darstellender Künstler, konnte sich die Sache nur so denken, daß die Normalgestalt des Menschen ein geometrisches Proportionsschema in sich trage. Und hier darf wohl die Frage aufgeworfen werden, ob nicht den ersten Anstoß schon die Proportionslehren der gotischen Hüttenmeister ihm gegeben hatten. Wie dem auch sei, die Begierde nach solcher Erkenntnis erfaßte ihn so leidenschaftlich, daß er »gern ein neues Königreich« darangegeben, wenn jemand ihm sagen wollte, wie man das Bild des Menschen »aus der Maß« machen könne. Und nun begegnete ihm einer, der behauptete, es zu wissen. Das war der Venezianer Jacopo de' Barbari, der sich Ende der 90er Jahre in Nürnberg aufhielt und mit dem er später vielleicht noch am kurfürstlichen Hofe zusammengetroffen ist. »Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hätt.« Außerdem muß Dürer einen gewissen Vorrat von italienischen Stichen der antikisierenden Richtung besessen haben. Aber Barbaris Lehre hat ihn nicht befriedigt. »Dann mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund (wir würden heute sagen: sein Prinzip) nit klärlich anzeigen, das merket ich wol an ihm. Da nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium. Also aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genummen und hab danach aus eigenem Fürnehmen gesucht.«

Die zehn Jahre nach 1497 sind die, in denen ihn das Nackte am eifrigsten beschäftigt hat. Mitten zwischen den »richtigen« und »schönen«, konstruierten und italienisch posierten Figuren erscheint doch auf einmal,

* Die von der eben abgelaufenen naturalistischen Ästhetik so oft zum Zeugen angerufenen Worte: »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur« — sind irreführend, wenn man nicht auch den nachfolgenden Satz liest: »Und durch die Geometrie magst du deines Werkes viel beweisen.«

ohne jedes Ratholen bei den Welschen, allein Aug in Auge mit der Natur gesehen die Gestalt, der er nachträglich durch allerlei allegorisches Beiwerk die Bedeutung der über die Erde hinschwebenden Glücksgöttin gegeben hat (Abb. 21) *. Alle bisherige Spätgotik — man nehme zum Vergleich die obengenannte Eva Riemenschneiders — ist daneben dürftig und klein. Welcher Moderne könnte sagen, daß er nicht etwas mit beklommenem Atem dieser schleierlosen Wirklichkeit ins Gesicht sieht? Durchaus Modell. Aber Wölfflin hat ganz recht, wenn er meint, daß sie zugleich auch in gewisser Art eine Normalgestalt sei, mit hohem Ernst auf das Typische durchgearbeitet. Nicht das schöne jugendliche, sondern das reife, starke Weib, ein schwerer Körper, ein großer Leib, mächtige Schenkel — ein nordisches Hünenweib in antiker Nacktheit.

Dann kehrte Dürer aber doch zur konstruierten Schönheit, an die er nun einmal glaubte, zurück. Der Gipfelpunkt dieser Reihe ist der Stich »Adam und Eva« (Abb. 23). Es ist klar, daß er sich mit dem Ereignis des Sündenfalls nur sehr obenhin abgefunden hat. Die wahre »Idee« des Bildes ist die Humanität, die unentweihte Vollkommenheit in der leiblichen Erscheinung des ersten Menschenpaares. Und dazu gehörte, wie Dürer damals dachte, daß diese Gestalten die normative Proportion in sich tragen. Das Blatt ist bezeichnet 1504, also entstanden unmittelbar nach dem »großen Glück« und unmittelbar vor den Zeichnungen für das Marienleben, zu beiden in sehr bestimmtem Gegensatz. Das Individuell-Natürliche und das Generell-Normale — das eine ist, das andere soll sein. Der Künstler hat nicht zwischen ihnen zu optieren, sondern sie beide anzuerkennen. Gewiß ist auch die »richtige« Proportion nicht der ganze Inhalt des Adam und Eva-Stichs. Wenn Dürer alle Kunst seines Grabstichels spielen läßt, um eine Suggestion von Licht und Farbe hervorzurufen, wenn er den Zauber der grünen Dämmerung und eine reizende Fülle des Tierlebens hinzufügt, so war das doch mehr als bloß eine *captatio benevolentiae* an das Publikum; auch ist in dem Kontrapost und in der Ponderation der Körper so viel Antikes, daß ihm notwendig Vorbilder und Anregungen zugeflossen sein müssen, die wir aber nicht kennen.

Im ganzen wird es dabei zu bleiben haben, daß bis zur zweiten venezianischen Reise seine Anschauung von der Renaissancekunst eine sehr lückenhafte war; umfassend wurde sie auch auf dieser nicht. Nach Bologna ging er nur, um den Mathematiker Luca Pacioli, einen geschätzten Theoretiker in den Proportionsfragen, kennenzulernen; Florenz hat er nicht aufgesucht; auch nicht Mailand, wo er die neuesten Werke Lionardos hätte studieren können; und nach der Antike hat er sich wenig umge-

* Der Stich ist nicht datiert, kann aber nach seiner technischen Behandlung nur kurze Zeit vor »Adam und Eva« entstanden sein.

sehen. Diese letztere Versäumnis ist nicht so auffallend, wie sie wohl erscheinen könnte; suchte doch Dürer nicht direkt nachzuahmende Vorbilder, sondern Gesetze, allgemeingültige, mathematisch formulierbare. An der Kunst der lebenden Italiener war ihm jetzt das Merkwürdigste: wie sie ein Bild als Ganzes aufbauten und wie sie ihm den Schein des Lebens gaben. Man hat sich gewundert, daß er in seinen Briefen nur den alten Bellini als den »besten im Gemäl« nennt und von Giorgione und dem jungen Tizian schweigt. Achtlos an ihnen vorübergegangen ist er nicht. Ohne sie hätte er den köstlichen Frauenkopf (jetzt in Berlin) mit seinem veredelten und vereinfachten Naturalismus nicht malen können. Und auch nicht die große Doppeltafel (in Madrid) mit Adam und Eva von 1507. Hier interessiert ihn nicht mehr das Formenschema, sondern die lebendig-reizvolle Darstellung der Oberfläche. Vollkommen zutreffend sagt Wölfflin: Dürer hat vor der italienischen Reise stärker »antikisiert« als nachher. — Was ihm Italien gegeben hat, läßt sich prüfen an drei großen Altarbildern: dem Altar für die Kapelle der deutschen Kaufleute in Venedig 1506, dem Altar für Jakob Heller in Frankfurt, vollendet 1509, und dem Altar für das Landauersche Bruderhaus in Nürnberg, vollendet 1511. — Der venezianische Altar (Abb. 31, heute in einem Kloster in Prag und fast unbekannt) ist in mehreren Teilen verdorben, in andern übermalt und läßt sich deshalb nur in seinen allgemeinen Eigenschaften beurteilen. Er ist eine symmetrische Zentralkomposition. Das beherrschende Motiv die thronende Madonna, die dem Papst und Kaiser als den Häuptern der Christenheit, rechts und links vor ihr kniend, die mystischen Rosenkränze austeilt. Das ist etwas anderes als das aktionslose, ein bloßes Dasein ausdrückende Beiwerk in der venezianischen »*santa conversazione*«. Aber der geschlossene Aufbau im Dreieck, die genau symmetrische Profilstellung der Knienden machen den Eindruck feierlich und streng. Ungeachtet der Idealität der Gesamterscheinung ist in den Köpfen dem Sonderinteresse am Bildnis ein weiter Spielraum gewährt. Papst und Kaiser tragen die Züge des Tages, jeder erkannte in ihnen Julius II. und Maximilian. In der sie umgebenden Schar sind alles Porträts deutscher Kaufleute. Ganz hinten, aber nicht zu übersehen, Dürer selbst. Eine venezianische Figur ist nur der zu Füßen Marias die Laute spielende Engel. Max Friedländer sagt: »Das Rosenkranzfest zeigt, keineswegs in Nachahmung eines südlichen Schemas, gleichmäßige Füllung des Bildraums, Symmetrie, Glanz im Sinne Venedigs, aber Dichtigkeit und Verschlungenheit der Motive, Beobachtung des einzelnen, also nordische Kräfte, die Dürer in seiner gesamten vorangegangenen Lebensarbeit entwickelt hatte, im ganzen eine naive Verbindung, die nur einmal und diesmal nur geglückt ist.« — Der Frankfurter Altar (Abb. 33, das Original verbrannt, nur eine schwache Kopie erhalten) ist in Hochformat angelegt; gleich dem Rosenkranzbild kein Flügel-

altar mehr, sondern eine einzige große Tafel (der Besteller hat zwar später Flügel nach deutscher Gewohnheit hinzufügen lassen). In der oberen Hälfte eine himmlische Szene, die Krönung Marias durch die Trinität, in der unteren die um das leere Grab knienden Apostel. Die Halbkreisanordnung der letzteren läßt die Mitte unbezeichnet, erst in der oberen Hälfte gewinnt durch die Hauptfigur die Mittelachse die Herrschaft. Für Deutschland ist die Komposition neu; sie ist keinem bestimmten italienischen Vorbild entlehnt, wenn auch in ihrer tektonisch-monumentalen Gesamtanlage ganz italienisch gedacht. Diese ist eine Konstruktion seines Verstandes. Am Herzen lagen ihm nur die Einzelgestalten, und diese freilich sind von einer Intensität und Größe, die ihm die weiche Kunst Venedigs nicht gegeben hat. Wenn etwas außer ihm liegendes mitgewirkt hat, so kann man nur an die großen Bildhauer seiner Nürnberger Umgebung denken. Die großartige Selbstherrlichkeit und Phantastik der Gewandmotive, die aus dem individuellen Modell entwickelte Charakteristik der Köpfe, der zugleich kühne und pedantische Realismus der Hände und Füße, es ist dasselbe, was die Spätgotik immer gewollt hatte, nur größer und edler. Aber doch ist zum Schluß kein lebendiges Ganzes daraus geworden, stückweise entstanden, entbehrt das Bild des einheitlichen Flusses, gotisches Grundgefühl und italienische Lehre haben sich nicht zu durchdringen vermocht. — Die Veränderung vom Stil des Hellerschen zu dem des Landauerschen Altars (Abb. 35) ist dieselbe wie auf älterer Stufe die vom Wittenberger zum Paumgärtnerschen. Beidemal sieht es so aus, als ob er von dem erwähnten Ideal sich unbefriedigt abwende. So war es doch nicht. Es war nur das Doktrinäre, wovon er sich freimachte; das Starre und Fremdkörperartige war geschmolzen und seinem Blut assimiliert. Auch der Landauersche Altar wäre vor Italien nicht möglich gewesen. Aber doch ist die nordische Grundempfindung insofern wieder erstarkt, als sie nicht mehr bloß auf die Einzelformen beschränkt ist. Wölfflin hat das so ausgedrückt: im ungestalteten Raum, nicht im gestalteten feiert Dürers Kunst ihren eigentlichen Triumph. Man könnte auch sagen, es sei derselbe Unterschied wie in der Architektur zwischen einem spätgotischen Binnenraum und einem der Renaissance. Betrachten wir zuvor noch den gegenständlichen Inhalt. Die dreieinige Gottheit wird angebetet, umkreist in vier konzentrischen Ringen von den geschaffenen Wesen. Der äußerste, dem Beschauer am nächsten, ist der Ring der Menschen, in der Weise des Mittelalters geordnet nach Ständen — man denke an die Totentänze —, doch ohne deren peinliche Detaillierung; es genügt, daß man Papst und Kaiser, Kardinal und König unterscheidet. Wer aber ist der schlichte alte Mann, zu dem der Kardinal mit freundlich einladender Gebärde sich zurückwendet? Es ist der Stifter des Bildes, der Rotgießer Landauer. Wir befinden uns in der Reformationszeit: die Distanz zwischen Gottheit und Menschheit ist überbrückt. In dem-

selben Jahre malte in Rom Raphael seine Disputa; die gegenständliche Verwandtschaft ist oft hervorgehoben worden, ja, auch in der formalen Anordnung ist manches ähnlich. Wichtiger doch sind die Unterschiede. Wo der päpstliche Hofmaler das Irdische nur in der Form der Kirche sieht, gibt der Deutsche die Repräsentation der ganzen Menschheit, selbst ein Bäuerlein mit dem Dreschflegel fehlt nicht in der unübersehbaren Schar. Im Fresko Raphaels regiert ein architektonischer Geist; auch vorher auf dem Hellerschen Altar hatte Dürer den Raum fest abgesteckt und durch Menschenpfeiler gegliedert. Das Dreifaltigkeitsbild ist eine Lufterscheinung von ungeheurem, unmeßbarem Rauminhalt, gleich vielen Szenen der Apokalypse und wie das »Große Glück«, nur tief unten ein schmaler Streifen des festen Erdengrundes (Dürer könnte einmal an einer Bergwand in Tirol einen unauslöschlichen Eindruck dieser Art gehabt haben). Aus der Unendlichkeit quellen die Massen heraus, in Sphären geteilt, aber nicht in geschlossenen Reihen. Es gehörte viel Kunst dazu, ohne dem beabsichtigten Eindruck des grenzenlosen Fließens Abbruch zu tun, noch einzelne Figuren, die sachlich bedeutendsten, für das Auge herauszuheben. Dieser wogenden Gestaltenwolke steht nur ein unerschütterlich Festes gegenüber: die hl. Dreieinigkeit, der der Welt zum Opfer gebrachte Sohn am Kreuze hängend, zwischen den Knien des Vaters, der hinter ihm seinen Mantel ausbreitet. Der populäre Name für diese im Norden sehr verbreitete Darstellung der Trinität ist Gnadenstuhl. Dürer hat ihr im Zusammenhang der Gesamtkomposition eine optische Wirkung von zwingender Macht gegeben; sie ist die einzige Vertikallinie und die einzige Frontalfigur im Bilde, auch die einzige Betonung der symmetrischen Bildachse. Es ist aber noch eine andere, zunächst verhüllt bleibende Ordnung vorhanden. Verbinden wir durch gerade gezogene Hilfslinien den Kopf Gottvaters mit den Köpfen Marias und Johannes' des Täufers und diese mit denen des Kaisers und Papstes, so wird ein regelmäßiges Fünfeck gewonnen. Man meine nicht, dies sei eine geometrische Spielerei oder gar verkappte Symbolik — Festlegung von Punkten mit gleichen Intervallen ist wichtig, um einer fließenden Komposition Halt zu geben. Daher als vorwaltender Eindruck: »eine rastlos flutende Bewegung und doch im ganzen eine feierliche Stille«. Übrigens ist es bezeichnend, daß diese Eigenschaften auf den Nachbildungen grau in grau besser zur Geltung kommen als auf dem Gemälde selbst, in dessen Klarheit und Buntheit ein modernes Auge sich nicht leicht hineinfindet.

Wir sehen, Dürer hat die Kunstmittel der Renaissance mit immer größerer Freiheit handhaben gelernt. Sie waren ihm wichtig, wo es sich um Wirkungen in der oben besprochenen Richtung handelte. Aber die Gelegenheit, Altarbilder zu malen, blieb aus. In seiner Phantasie meldeten sich, und wurden die Hauptwerke der nächstfolgenden Jahre, Gegen-

stände wie: Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus, die Melancholie, der große Eisenstich mit dem Gebet am Ölberg, das im Sturmwind flatternde Schweißtuch der hl. Veronika, die Entführung eines Weibes durch einen auf dem Einhorn reitenden wilden Mann — Stoffe, die ihn in den romantischen Vorstellungskreis seiner jungen Jahre zurückführten. Sie sind mit einer Klarheit und Größe geformt, die er ohne den Durchgang durch die italienische Schule wahrscheinlich nicht hätte erreichen können; aber von Renaissance in irgendeinem bestimmteren Sinne kann hier doch nicht die Rede sein. Daß deren Formenwelt gleichwohl nicht aus seinem Gesichtskreise verschwand, hatte seine Ursache in den Aufträgen des Kaisers Max. Diese führten ihn auf die ihm bis dahin gleichgültig gebliebene dekorative Renaissance. Es wird sich indes nicht leugnen lassen, daß die Arbeiten am »Triumph« zwischen Dürers übrigen Werken wie eine fremdartige Enklave wirken. Freiheit wurde ihm nur gelassen in den Randzeichnungen zum Gebetbuch, und diese sind denn doch, trotz ihrer antikischen Einstreuungen, ein möglichst nordisches Gewächs.

Inzwischen hatten sich auch seine theoretischen Überzeugungen gewandelt. Seit 1507 hat er die Konstruktion des menschlichen Körpers nach einem einheitlichen Idealschema aufgegeben. Er ersetzte es, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, durch die Herausarbeitung mehrerer, zum Teil extrem unterschiedlicher Typen. Nicht etwa, daß er ein reiner Empiriker wieder geworden wäre. Aber das Schönheitsproblem wendet sich ihm nun so, daß es (wie Erwin Panofsky sich treffend ausdrückt) nicht mehr als Problem der unbedingten, sondern als das Problem der bedingten und deshalb nicht mehr einheitlich fixierbaren Schönheit sich darstellt. In vielen Aussprüchen seiner späteren Jahre kehrt derselbe Gedanke wieder: »Es lebt auch kein Mensch auf Erden, der beschließlich sprechen möcht, wie die allerschönst Gestalt des Menschen sei. Niemand weiß das, denn Gott allein.«

Damit ist auch sein Verhältnis zur Renaissance abschließend bestimmt. Daß ihm in seinen späteren Jahren Werke der italienischen Kunst nicht mehr unter die Augen gekommen sind, hat ihm schwerlich Kummer bereitet. Er bedurfte ihrer nicht mehr. Das Tiefste, das ihn mit dieser verband, stand schon unerschütterlich fest: es war die Überzeugung von der Harmonie der Schönheit mit der Vernunft*. Er hat sie auch niemals aufgegeben. Aber er mußte einsehen und sich darein fügen, daß die letzte Erkenntnis dieses Einklangs dem menschlichen Denken unerreichbar bleibt. Dem Denker war es eine bittere Resignation, den Künstler machte es frei. Es erlaubte ihm, aus allem, was an ihn herangetreten war, aus Spätgotik und Renaissance, aus Theorie und Erfahrung,

* Vgl. das Wort Riemers über Goethe: »Er strebte aus einem dunkeln Produkt der Natur ein klares Produkt seiner selbst, d. h. der Vernunft, zu werden und so des Daseins Beruf und Pflicht zu erfüllen.«

sich seinen persönlichen Stil zu bilden. Dies war das Ergebnis seiner letzten Jahre.

Die letzten Jahre.

Über Dürers Ausgang liegt ein tragischer Schatten. Als er zur Klarheit gelangt war und zu seinem letzten, höchsten Flug sich anschickte, hatte er die Nation nicht mehr so sicher hinter sich wie in früheren Jahren. Damals war es das publizistische Mittel des Bilddrucks, und in diesem vielleicht noch mehr der Stoff als die Form, wodurch er seine großen Erfolge erreichte; jetzt wollte er der deutschen Kunst wiedergeben, was ihr in der bürgerlich-naturalistischen Periode verlorengegangen war, das Monumentale. Dieses bedarf aber der Unterstützung durch einen Gesamtwillen — den er nicht fand. Ausgelöst war sein hohes Streben durch den Schwung der ersten Reformationsjahre: aus derselben Quelle kamen die äußeren Hemmungen und geistigen Ablenkungen, an denen es scheiterte.

Seine letzten Jahre sind viel reicher an Entwürfen als an Ausführungen. Der Umkreis der dargestellten Gegenstände wird enger. Es verschwinden die konstruierten Idealgestalten *; es fehlen die humanistischen Stoffe **; es fehlt fast ganz das Nackte; das Interesse an der Landschaft tritt zurück; das Menschenbild ist fast sein einziger Gegenstand. Er wertet es, aller Renaissance entgegen, nicht als vollendete Form, sondern als Gefäß einer geistigen Potenz, als Charakter. Dem Charakter aber soll Größe innewohnen, und das Kriterium der Größe soll die Einfachheit sein. Sehr bewußt hat Dürer seinen Stil nach dieser Seite hin gewandelt. Auf Melanchthon, mit dem er im Jahre 1526 zusammentraf, hat einen starken Eindruck — denn er kommt mehrmals darauf zurück — Dürers Bekenntnis gemacht, er habe in jungen Jahren die bunten und vielgestaltigen Bilder, die ungewohnten und ungeheuerlichen Gestalten geliebt, als älterer Mann aber Einfachheit als höchste Zierde der Kunst erkannt. Die Frage ist nicht zu umgehen, wieweit dabei wohl alte italienische Erinnerungen zur Nachwirkung kamen. Gefühlsmäßig möchte man sie bejahen; eigentlich beweisen läßt es sich nicht; die Vorgänge in einem Geist wie dem Dürerschen sind nicht so einfach. Das Wesentliche war doch wohl der zunehmende Ernst seiner Lebensstimmung. Ernst war die ganze Zeit geworden. Die Reformation hatte begonnen, und man weiß, wie tief Dürer durch sie bewegt wurde. Die Buntheit des Lebens war ihm nicht mehr das Wichtige, er suchte den Kern.

Ein großartiges Zeugnis von seinem neuen Wollen ist das Gemälde mit dem heiligen Hieronymus von 1521 (nach Lissabon verschlagen, wo

* Die letzte, sehr unerfreuliche ist die große Lucretia von 1518 (Münchener Pinakothek).

** Vereinzelt: die Verleumdung des Apelles.

es erst kürzlich wiedererkannt wurde, in sehr verdorbenem Zustande leider). Nur eine Halbfigur; sie füllt fast die ganze Bildfläche; von der breit ausgeführten Situationspoesie des berühmten Kupferstiches von 1514 ist nicht mehr die Rede; nur weniges, aber sachlich bedeutsames und wuchtig behandeltes Beiwerk, ein Buch, ein schlichtes Tintenfaß und ein Totenschädel, auf den die linke Hand sich legt, während die rechte den müden, mächtigen Greisenkopf stützt. Die für Kopf und Hände nach dem Leben ausgeführten Studien (Abb. 59) sind nicht nur Wunderwerke der zeichnerischen Technik und als solche seit langer Zeit berühmt, sie zeigen auch, wie zugleich mit der genauesten Beobachtung des Objekts die subjektiv-dichterische Verarbeitung desselben sich vollzieht. »In diesem Blatte liegt so viel Größe und so viel Schlichtheit, so viel Hingabe an das Kleinwerk der bildenden Natur und so viel Kraft des zusammenfassenden Sehens, daß man wohl von dem Beginn eines neuen Stils bei Dürer sprechen darf« (Wölfflin). — Überhaupt würden wir von dem unter zunehmenden körperlichen Leiden stockend produzierenden späten Dürer wenig wissen ohne die in seinem Nachlaß erhalten gebliebenen Zeichnungen. Sie berichten uns von Plänen für große monumentale Gemälde: eine mächtige Gruppe von zwölf Heiligen mit einer thronenden Maria in der Mitte; eine Kreuzigung; eine Beweinung; wie es scheint, auch eine Himmelfahrt. Ausgeführt wurde davon nichts. Doch ist die Vorbereitung so eingänglich, daß über die künstlerische Absicht Klarheit besteht. Ein Hauptmittel der Charakteristik — und das ist gotisch — ist die Draperie. Sie ist nicht mehr isoliert gesehen, wie auf den Studien zum Helleraltar, Gewand, Bewegung, Gebärde ist wie aus einem Guß. Durchweg und wie selbstverständlich sind alle Linien zu Ausdrucksorganen geworden. Um es zusammenzufassen: Für den späteren Dürer gibt es keine neutrale, selbstgenügsame Form; das Formproblem geht auf im Charakter- und Ausdrucksproblem. — Sodann will er, nach langer Pause, wieder erzählen. Vier Szenen aus einem Passionszyklus haben sich erhalten, davon nur eine, das Abendmahl, wirklich in Holz geschnitten (Abb. 61), die andern als Zeichnungen. Es herrscht die höchste Konzentration auf das Sachliche im Vorgang. Um die Komposition enger zusammenschieben und das Gewicht der Mitte steigern zu können, sind drei von den Teilnehmern des letzten Mahles in einer Ecke hinter dem Tisch stehend angeordnet — eine merkwürdige Freiheit gegenüber dem Überlieferten. Bewegung und Gebärde sind gegenüber dem, was Dürer früher gewohnt gewesen war, außerordentlich vereinfacht. Die Apostelköpfe ohne Schönheit, nur durch den aus der Sache zu verstehenden Ausdruck veredelt. Die Architektur kahl. Die einzige, aber mächtig wirkende Form, das Rundfenster der Rückwand mit der wichtigen Funktion, die Gruppe von Christus und Petrus pyramidal abzuschließen; mit ihr korrespondiert die Schüssel auf der Erde, so daß die gedachte

Verbindungslinie die Mittelachse gibt; diese aber ist asymmetrisch! Neben der klassischen Fassung des Abendmahls durch Lionardo mit ihrer nur ganz unmerklich gebrochenen Symmetrie sehen wir hier eine unverhohlene Regung nordisch-barocker Rhythmisierung.

Von den geplanten großen Gemälden kam nur eines zur Ausführung, und auch nur durch einen Anstoß aus dem Zentrum von Dürers persönlichem Leben. Wir sprechen von den Vier Aposteln (Abb. 63). In ihnen zieht Dürer, vorahnend, daß seine Tage gezählt seien, in einem letzten Bekenntnis die Summe seiner Existenz. Es ist, wie es bei ihm nicht anders sein konnte, mit dem künstlerischen zugleich ein religiöses. Die Einheit des Künstlers und des Menschen wird in dieser feierlichen Stunde noch einmal aufs stärkste betont. Und so spiegelt auch der Inhalt das Allgemeinste im Punkt: ein Vorgang aus der nächsten Nähe, ein ephemerer Moment der nürnbergischen Reformationsgeschichte, den wir gleich näher kennenlernen werden, versetzt den Menschen Dürer in tiefe Erregung und heißt ihn durch den Mund des Künstlers an die ewigen Belange des religiösen Glaubens appellieren. — Dürer ist mit der reformatorischen Bewegung schon in ihrem Anfang in Berührung gewesen. Er gehörte mit Hieronymus Holzschuher, dem Losunger Hieronymus Ebner, dem Ratsherrn Kaspar Nützel, dem Ratsschreiber Lazarus Spengler, dreien aus der Familie Tucher, zu der Sodalität, die sich um Staupitz gebildet hatte, im Trachten nach einer ganz persönlichen Teilnahme des Laientums an den religiösen Fragen, im Suchen nach Aufrichtung nicht so sehr durch Unterwerfung unter die äußeren Institutionen der Kirche als in der Rückkehr zu den ursprünglichen Gedanken des Christentums — man kann es nennen: die Idee der Renaissance auf die Religion gewandt. Es war der Ratsherr Nützel, der sofort nach ihrem Erscheinen für eine Übersetzung der Thesen Luthers sorgte. Am 5. März 1518 dankte Luther durch Scheurl Dürer für ein Geschenk (worunter wir uns am wahrscheinlichsten Stiche oder Schnitte zu denken haben). Von 1520 ist ein Brief Dürers an Spalatin: »Und hilft mir Gott, daß ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiß abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus großen Aengsten geholfen hat.« Zu Pfingsten 1521 erhielt er in Antwerpen die Nachricht, »daß man Martin Luther verräterlich verkauft und gefangen hatt«. »Und lebt er noch, oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Pabstthumb.« Und nun folgt mitten in den trockenen Tagebuchaufzeichnungen eine lange und heiße Herzensergießung, ein Klageruf, der zum Gebet wird. In Nürnberg drang die Reformation schnell durch, Gefahr drohte ihr nicht mehr von den Altgläubigen, sondern von den aus ihrem eigenen Schoß geborenen revolutionären Elementen, den

Wiedertäufern, Schwärmern, Sozialisten und Atheisten. Dürer mußte es erleben, daß den drei besten aus der jüngeren Generation seiner Schüler, den Brüdern Beham und Georg Pencz, den gottlosen Malern, wie sie genannt wurden, der Prozeß gemacht wurde; von Andreas, seinem besten Formschneider, wurden höchst bedenkliche Äußerungen bekannt; ebenso von andern Künstlern; wie ja in solchen Zeiten immer das erregbare Künstlerblut zu den Radikalen getrieben wird. Auf der andern Seite wurden die in ihrer aristokratischen Höhenluft aufgestörten Humanisten unwillig; Dürers Herzensfreund Pirkheimer, in den ersten Jahren der Reformation durch sie freudig erregt, wurde ihr ein mürrischer und schwarzseherischer Kritiker. In der um sich greifenden Verwirrung der Geister hielt es Dürer an der Zeit, mit einem öffentlichen Bekenntnis hervorzutreten. Er tat es, indem er die Tafeln mit den vier Aposteln malte. Niemand hatte sie bestellt, niemand sie gekauft; sie sollten auch in keine Kirche kommen, er schenkte sie, als sie fertig waren, im Herbst 1526, dem Rat seiner Vaterstadt. Die Hypothese, daß sie eigentlich Flügelbilder zu einem Triptychon hätten werden sollen, dessen Mittelstück unausgeführt geblieben wäre, ist nicht nur unerweislich, sondern mißkennt ihre Absicht. Sie sind ein abgeschlossenes Ganzes. Was Dürer mit ihnen sagen wollte, hat er klar ausgesprochen in den Unterschriften *. »Alle weltlichen Regenten in diesen gefährlichen Zeiten [mögen] billig Acht nehmen, daß sie nit für das göttlich Wort menschliche Verführung annehmen. Denn Gott will nit zu seinem Wort getan noch davon genommen haben.« Dann folgen Sprüche der dargestellten heiligen Männer nach Luthers Septemberbibel. Ernst Heidrich hat es überzeugend nachgewiesen: Dürer erhebt hier seine warnende Stimme und ergreift Partei nicht für Luther gegen die Papisten, sondern für Luther gegen die Sektierer und Aufrührer. Für den korrekt erzogenen Ästhetiker ist das eine harte Entdeckung. Also offenbare, gröbliche Tendenzkunst! Wir unsererseits können nicht zugeben, daß Dürer hier an der Kunst einen Raub begangen habe. Was nur dem Moment gehört, hat er in die Inschriften gelegt; aber vom Eintagserleben aus will er auf die unvergänglichen Werte den Sinn lenken, und hier redet er allein in der Sprache der Kunst und von dem, worin diese mehr kann als das bloße Wort. — Die Anknüpfung an Gestalten, die zum ältesten Bestand der christlichen Kunst gehörten und in Dürers Vorstellungskreis längst einen wichtigen Platz innehatten, ergab sich von selbst. Die altchristlichen Mosaiken und die Wandgemälde des Mittelalters hatten diese Männer, mit denen Christus seine Kirche gründet, als Versammlung gegeben; durch die Gotik, die sie in eine Folge isolierter Pfeilerstatuen zerriß, war dieser Sinn getrübt worden; und der Realismus des 15. Jahr-

* Kurfürst Maximilian von Baiern, der siegreiche Feldherr der katholischen Liga, hat sie absägen lassen, als er die Bilder 1627 von Nürnberg nach München brachte; sie sind jetzt wieder mit ihnen vereinigt.

hunderts in seinem vielgeschäftigen Kleinbetrieb war der Aufgabe, zwölf ähnliche und doch differenzierte Charaktere hinzustellen, nicht gewachsen; vielleicht ist sie überhaupt unlösbar; wenn man auch zugeben wird, daß am Schluß des Jahrhunderts, etwa in den Blutenburger Aposteln oder denen an Peter Vischers Grabmal in Magdeburg, bedeutende Anstrengungen in dieser Richtung gemacht waren. Dürer ergriff das Thema zuerst auf dem Himmelfahrtbilde des Hellerschen Altars: in einem gesteigerten Ernst der Auffassung, wenn auch »mit einer noch fühlbaren Beimischung des Merkwürdigen, Absonderlichen«. Von 1516 sind die Tafeln in Florenz mit den Köpfen der Jakobus und Philippus. Es werden viele an den Eindruck sich erinnern, den diese Bilder an Ort und Stelle auf den mit italienischer Kunst gesättigten Sinn machten: als ob plötzlich der furchtbare Ernst der deutschen Reformation seine Stimme laut werden ließ. Weder bei Raphael noch bei Fra Bartolomeo, selbst bei Lionardo nicht ist die große Empfindung jemals mit so viel Bitternis vermischt. Es blieb dem Deutschen vorbehalten, die Apostel nicht als die selbstherrlichen, vollendeten Existenzen darzustellen, sondern als Menschen, die sich verzehren in schmerzlichem Ungenügen. 1514 begann er eine Kupferstichfolge, ganze Figuren, zunächst nur zwei Blätter ausgeführt. Zwei weitere kamen 1523 hinzu (Abb. 62), ein fünftes 1526. In diesem Augenblick, unter dem Anstoß heiß gegenwärtigen Erlebnisses, kristallisierte sich der Entschluß zum Aufstieg ins Monumentale — fern von den hergebrachten Aufgaben deutscher Tafelmalerei. Die erstrebte Wucht der Erscheinung verlangte Konzentration auf wenige, ganz große Eindrücke. Es sind auf jeder Tafel nur zwei Gestalten, und unter diesen je eine mit unbedingtem Übergewicht. Ihre überwältigende plastische Energie ist zugleich raumbildend; im übrigen ist der Raum leer, ein gleichmäßig dunkler Grund, von dem auch nicht viel zu sehen ist, da der Bildrand bis dicht an den Kontur der Figuren heranreicht, ja ihn schon etwas überschneidet. Also Gesetze der statuarischen Kunst sind dem Gemälde angepaßt; wir sagen angepaßt — nicht aufgezwungen. Durch die Ökonomie von Licht und Schatten ist es ein so malerisches Bild geworden, wie Dürer selten eines gelungen. Auf dieser streng umzirkelten Formenbasis bauen sich die Charaktere auf, sie sind der einzige »Inhalt« des Bildes. Eine früh eingetretene Fehlinterpretation hat in ihnen die Darstellung der vier Temperamente sehen wollen. Davon kann nicht die Rede sein. Aber diesem Irrtum liegt doch ein richtiges Gefühl zugrunde: daß das zwingend Persönliche in diesen Männern sich zu typischer Wahrheit erhebt. Manneswürde und Heldentum hat Dürer darstellen wollen, Helden des Geistes, bereit, in diesem Augenblick wieder mitzukämpfen, da das deutsche Volk in seiner Not so sehr sie nötig hatte. — Mittel der Charakteristik sind nun nicht allein die Köpfe, die felsenfeste Ruhe des Paulus, dessen vulkanisches Innenfeuer nur in dem drohenden Blick hervorblitzt, die »wie ein

Gewitter« rollenden Augen des Markus, die elastische Schlankheit des Johannes mit dem vergeistigten Gelehrtenkopf (in dem man nicht mit Unrecht Ähnlichkeit mit Melanchthon hat erkennen wollen; Dürer hat ihn im selben Jahr porträtiert): — es ist ebensosehr der Charaktergehalt der Gewandung; man bemerke, wie widersinnig es wäre, Paulus und Johannes ihre Mäntel tauschen zu lassen. Und damit stellt sich Dürer auf die Linie, die durch viele Jahrhunderte der deutschen Kunst hinläuft. Man wird bis zu den Aposteln und Propheten des Bamberger Domchors zurückgehen dürfen. Für die Italiener hatte die Melodie des Gewandes eine gleiche physiognomische Kraft nie besessen.

In diesem seinem letzten großen — vermutlich mit Bewußtsein letzten — Werk hat Dürer die Summe seines Lebens gezogen. Peter Cornelius nannte Dürers Kunst »glühend und streng«. Wenn Goethe von ihm spricht, gibt er ihm das Beiwort »der männliche«. Männergestalten mußten sein letztes Wort sein.

Zweites Kapitel.

Grünewald und die Romantiker.

Matthias Grünewald.

(Abb. 73—83.)

Von Dürer wenden wir uns sogleich zu dem, der sein vollkommenstes und großartigstes Gegenbild ist. Man hat oft davon gesprochen, daß das deutsche Kunstleben auf seinen Höhepunkten in einem persönlichen Doppelgipfel sich darzustellen geneigt sei, und weist dabei auf Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Von viel tieferer Bedeutung als bei diesen ist die innere Gegensätzlichkeit im zeitlichen Nebeneinander bei Dürer und Grünewald. Hier liegt die Doppelung nicht in der Zufälligkeit des Persönlichen oder der schnellen Folge zweier Phasen der Abwandlung, vielmehr ist sie der notwendige Ausdruck des das Zeitalter durchaus erfüllenden Dualismus: In Dürer der Drang zum Universellen, in Grünewald die scharf persönliche Prägung einer spezifisch deutschen Tradition. In Dürer die Verpflichtung zur Sicherung der Kunst durch die Vernunft und eine bis zur Selbstverleugnung strenge Selbstzucht; Grünewald ein seinem Dämon hingegebener Nachtwandler. Dürer der Technisch-Allseitige; Grünwald mit einer zu dieser Zeit ungewöhnlichen Einseitigkeit Maler und nur Maler. Dürer zu weitestem Umfang der Wirkung und des Ruhmes gelangend, über die deutschen Grenzen hinaus, aber unverrückt sein Zentrum in seiner Vaterstadt nehmend; Grünewald ohne örtliche Wurzeln, einsam, früh vergessen. Dürer umspannte die ganze Problematik der Zeit; Grünewald ließ vieles, was in ihr lag, unberührt, in anderem aber gingen seine Ahnungen schon über sie hinaus. Und auch noch dieser Gegensatz: Dürers Leben und Schaffen liegt klar vor uns ausgebreitet, unser Bild von Grünewald ist äußerlich voller Lücken, innerlich voller Rätsel. Aber letztlich ist nicht nur von Gegensätzen zu sprechen; gerade weil sie im Persönlichen so stark sind, fühlen wir erst recht es durch: wieviel beiden durch Zeit und Volk gemeinsam ist.

In seinen 1531 erschienenen »Elementen der Rhetorik« nennt Melanchthon als bemerkenswerteste deutsche Maler drei: Dürer, Cranach,

Matthias. Daß mit dem Dritten der gemeint ist, den wir heute Grünewald nennen, wird aber vernünftigerweise nicht zu bezweifeln sein. Dann verblaßte die Erinnerung an ihn schnell. Man kann es verstehen, daß der zur Herrschaft gelangte Renaissancemanierismus nicht viel von ihm wissen wollte. Erst das spätere 17. Jahrhundert, der Barock, hatte wieder ein Auge für ihn. Der vielseitig gebildete Maler Joachim von Sandrart nennt ihn in seiner »Teutschen Akademie« 1675 mit hohem Lob, beklagt zugleich, daß er über sein Leben nichts mehr habe in Erfahrung bringen können; doch hat er von ihm noch mehrere Bilder gesehen, die heute verschwunden sind. Selbst in Isenheim im Elsaß, wo sein Hauptwerk stand, war sein Name in Vergessenheit geraten; Franz Lerse, der Straßburger Jugendfreund Goethes, beschreibt es ausführlich, kennt aber nicht den Urheber. Erst nach 1871 wurde Grünewald entdeckt, hauptsächlich durch das Verdienst Alfred Woltmanns, des ersten Vertreters der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Straßburg — der noch 1866 den Isenheimer Altar für ein Werk Hans Baldungs gehalten hatte. Seitdem hat die Forschung etwas mehr, wenn auch lange nicht genug, Licht über den großen Meister verbreitet.

Geburts- und Todesjahr sind nicht bekannt. Der Geschlechtsname Grünewald taucht erst bei Sandrart auf. Schon im 16. Jahrhundert wird er Mathis von Aschaffenburg genannt, was aber noch keine Sicherheit gibt, daß er in Aschaffenburg geboren ist; es erklärt sich daraus, daß er in seinen späteren Jahren als kurmainzischer Hofmaler in dieser zweiten Residenz der Kurfürsten gelebt hat. Selbst über sein Hauptwerk, den Altar des Antoniter-Klosters Isenheim bei Colmar, fehlen alle direkten Daten. Der Stifter desselben (merkwürdigerweise ein geborener Italiener) amtierte 1493—1516. Der Altar muß spätestens 1511 vollendet gewesen sein, da eine der (stilistisch zu urteilen) spätesten Tafeln desselben auf einem in diesem Jahr in Straßburg erschienenen Holzschnitt kopiert ist. Das von H. A. Schmid vorgeschlagene Anfangsdatum 1508 ist also gewiß nicht zu früh gegriffen. Damit ist aber ein anderes von Schmid hypothetisch gesetztes Datum, das der Geburt um 1483, kaum vereinbar. Grünewald müßte als Fünfundzwanzigjähriger den Altar begonnen haben. Es versteht sich aber ziemlich von selbst, daß ein so gewaltiger und kostspieliger Auftrag nur an jemanden erteilt wird, zumal wenn es ein Fremder ist, der sich schon an anderen größeren Arbeiten bewährt hat. Es wird also besser sein, das Geburtsjahr in die — merkwürdig fruchtbaren — 70 er Jahre hinaufzurücken, näher heran an Dürer und Cranach. Das ist nicht gleichgültig. In einer Zeit raschen Flusses der allgemeinen Entwicklung kommt viel darauf an, mit welchem Moment desselben die Anfänge eines Künstlers koinzidieren. — Wie wir uns Grünewalds Lebensgang in der Zeit vor dem Isenheimer Altar vorzustellen hätten, dafür ist der einzige feste Stützpunkt das Bild mit der

Verspottung Christi in der Münchener Pinakothek. Die Zuschreibung an Grünewald wird allgemein anerkannt; das Entstehungsjahr 1503 (oder wenig früher) ist so gut wie sicher; sehr wahrscheinlich, daß es für eine Kirche in der Umgegend von Frankfurt, vielleicht Cronberg, gemalt war. In Frankfurt hat Sandrart eine Verklärung Christi etwa 1505 gesehen *. Als Jakob Heller dem von ihm gestifteten, von Dürer gemalten Altar mit Mariä Himmelfahrt (abgeliefert im September 1509) Flügel hinzufügen ließ, hat Grünewald die Außenseite derselben mit Figuren grau in grau geschmückt **. Es sind also frühe, auch durch die Arbeit in Isenheim nicht abgebrochene Beziehungen zu Frankfurt das erste, was wir aus Grünewalds Leben feststellen. Die Vermutung liegt nahe, daß der Maingau seine Heimat war. Um dieselbe Zeit, als Grünewald am Verspottungsbild arbeitete, malte in Frankfurt der ältere Holbein seinen Passionszyklus. Die Beziehungen zwischen beiden Werken sind unverkennbar. Aber es ist durchaus nicht notwendig, Grünewald als den empfangenden Teil anzusehen; das Verhältnis kann auch das umgekehrte gewesen sein. Grünewalds Kunstweise als einen Seitenschößling der Schwäbischen Schule einzustellen oder geradezu eine Augsburger Lehrzeit für ihn zu postulieren, können wir uns nicht entschließen. Eher wäre an niederländische Wanderjahre zu denken. Aus dem Elsaß kehrte Grünewald in die Maingegend zurück. Ein 1514 in Seligenstadt ihm erteilter Auftrag ist nicht sehr vornehmer Art: ein Altar für eine Dorfkirche — verschollen. In Teilen erhalten (Stuppach, Freiburg) ein Altar für die Mariaschneekapelle in Aschaffenburg 1517. Hier könnte ihn der Kardinal-Kurfürst Albrecht von Mainz kennengelernt haben, er blieb in dessen Dienst bis an sein Ende, etwa 1529. Drei Bilder für den Mainzer Dom sind verschwunden. 1524 malte er einen großen Altar für Albrechts Lieblingsstiftung in Halle; das Mittelstück kam, als Halle der Lehre Luthers zufiel, nach Aschaffenburg und von dort in neuerer Zeit nach München. Endlich gehört der Spätzeit der Altar für Tauberbischofsheim, dessen Hauptteile (Kreuztragung und Kreuzigung) jetzt in Karlsruhe sind. Selbstverständlich ist dies nicht alles, was er geschaffen hat, aber von mehr haben wir nicht Kunde.

Ein Werk vom Umfang des Isenheimer Altars hat Grünewald nicht mehr zu malen Gelegenheit gehabt. Der Auftrag war einer der größten, die je der deutschen, der nordischen Kunst zugekommen sind. An Umfang übertrifft er den Genter bei weitem, und auch alle von Dürer ausgeführten. Altertümlicher als diese ist er insofern, als er am Zusammensein von Malerei und Holzplastik noch festhält. Der Aufbau wurde kurz vor der Französischen Revolution zerstört, die Teile haben

* Studien zu derselben im Dresdener Kupferstichkabinett. Abb. 76.

** Es waren ihrer 4, davon 2 erhalten, im Städelschen Institut Frankfurt.

sich fast vollständig erhalten (Museum in Colmar). Die Zahl der Gemälde ist, die Predella eingerechnet, neun. Die Wandlung ergab drei Ansichten: im geschlossenen Zustand (der nur in der Fastenzeit nicht verändert wurde) die Kreuzigung, zwei Tafeln zu einer Bildfläche zusammengenommen, und auf den Flügeln die hll. Antonius und Sebastian; im zweiten Zustand Christi Geburt und Engelkonzert, daneben auf den Flügeln Verkündigung und Auferstehung; im dritten Zustand der vertiefte Schrein mit der plastischen Sitzfigur des Titelheiligen nebst den Seitenfiguren Augustinus und Hieronymus, und auf den wieder der Malerei überlassenen Flügeln die Versuchung des Antonius und sein Besuch beim Einsiedler Paulus. Die Reihenfolge der Wandlungen ist in Form und Inhalt auf den Kontrast angelegt: zuerst die tragische Schicksalserfüllung düster und bleischwer, dann die in mystischem Überschwang erfaßte strahlende, klingende, jubelnde Überwirklichkeit, zuletzt Beruhigung in festem, plastischem Dasein. Der Eindruck im Moment der Wandlung muß überwältigend gewesen sein, indem sich mit dem bildnerischen Prinzip des räumlichen Zusammenseins das der Schaubühne entnommene des zeitlichen Hintereinanders verband.

Die Kreuzigung (Abb. 74). Sie ist nicht historisch-realistisch dargestellt, wie das 15. Jahrhundert es tat (und in seinen erzählenden Zyklen auch Dürer), sondern dogmatisch und repräsentativ, wie im hohen Mittelalter — man beachte die Einbeziehung des symbolischen Lammes in die Szene. Grünewald steht damit nicht allein, Burgkmair, Cranach u. a. verfuhren in derselben Weise reduzierend, nur hat keiner mit gleicher Energie alle Darstellungsmittel auf die Stimmung hin vereinheitlicht. Bei Burgkmair und Cranach ist die Landschaft heiter. Grünewald gibt etwas noch nie Gesehenes: ein weites, ödes, steiniges Hügelland, über das die schwarze Nacht niedersinkt, ganz monoton, nur am tiefliegenden Horizont ein matter Lichtschein. Vor der Finsternis stehen in fahler, gespenstischer Helligkeit die Figuren. Der Umriß gewinnt damit höchste Macht. Und daß sie alle reliefartig in einer Ebene stehen, gibt ihrer Erscheinung eine starre Gebundenheit, die am Schluß einer so sehr um Tiefe bemüht gewesenen Epoche als überaus herb und asketisch empfunden worden sein muß. Dem am Marterholz Hängenden ist höchste physische Wucht geliehen; der Künstler wußte genau, was er damit erreichte, daß er ihn im Maßstab größer bildete als die unter dem Kreuze Stehenden: wie groß muß die Bergeslast der Qualen gewesen sein, bis selbst dieser herkulische Körper unterlag. Nichts von Verklärung ist an ihm, nicht einmal stoische Ergebung. Mit größester Ausführlichkeit werden die blutigen Male der Stäupung vorgerechnet; die Ränder sind grünlich angelaufen, als hätte schon die Verwesung begonnen; die abgebrochenen Enden der Ruten stecken im Fleisch; die Füße sind furchtbar deformiert, die Finger krampf-

haft gespreizt. Gegen dieses Bild des Grausens wirken die Körperverkrümmungen der älteren Kunst wie ein kühles Ornament, auf einen durch die Renaissance erzogenen Italiener müßte es unbeschreiblich abstoßend gewirkt haben. Und daneben steht fanatisch unerschütterlich der letzte Prophet des Alten Bundes, Johannes der Täufer, wie die Verkörperung des unerbittlichen Ratschlusses, daß dieses geschehen mußte. Mitleid ist nur auf der andern Seite; aber es ist ganz zur körperlichen Qual geworden. Maria sinkt mit einer anatomisch fast unmöglichen, um so erschreckenderen Knickung der Wirbelsäule nach hinten über. Bei Magdalena setzt sich die quirlende Bewegung der gerungenen Hände bis in alle Gewandfalten fort. Man vergleiche damit die Maria in Dürers großen Passion (Abb. 18). — Selbst die Predella mit der Beklagung am offenen Grabe bringt keinen mildernden Ausklang (Abb. 75). Mit der Pracht und Furchtbarkeit dieses Toten läßt sich nichts vergleichen. Die Zeit hat, besonders in der Plastik, viele schöne Beklagungsgruppen aufzuweisen: hiergegen erscheinen sie alle flach in der Empfindung. Zu beachten die große Wirkung durch die asymmetrische Anordnung.

Die Bilder der zweiten Reihe (Abb. 77—79). Sie führen uns nochmals so tief in die mittelalterlichen Vorstellungen von Gott und seiner Menschwerdung, daß wir um einiges eingehender, als es unserer Darstellung sonst gestattet ist, von diesen Dingen sprechen müssen. Auf den ersten Blick scheint es allerdings, als habe Grünewald sich außerhalb aller Tradition in der Kirche gestellt. Heidrich findet bei ihm dieselbe explosive Gewalt der Subjektivität, wie sie Luther in der Bewegung der Schwärmer zu bekämpfen hatte. Dieser Vergleich enthält Wahres und Falsches zugleich. Grünewald gehorchte, was den stofflichen Gehalt seiner Bilder betrifft, sicher einem ihm vorgelegten theologischen Programm. Aber allerdings stützte sich dasselbe auf Spekulationen, welche die von der Gewohnheit sanktionierte Bildgestaltung noch nie berührt hatte. Einem Durchschnittskünstler wäre das eine Verlegenheit gewesen, Grünewald wurde durch die ihm gewährte Freiheit erst der, der er war: die historischen Bindungen waren gefallen, seine gestaltende Phantasie hob sich zu schwärmender Ekstase. — Man tritt vor die zweite Reihe noch ganz erschüttert von dem Eindruck der ersten. Jetzt, indem die Flügel aufgeschlagen werden, eröffnet sich auch der Zusammenhang des göttlichen Planes, in dem das Opfer des Sohnes eine bittere Notwendigkeit war. Wir sehen in der Verkündigung, wie das Wort Fleisch werden will; und in der Auferstehung, wie das Fleisch in den Geist zurückkehrt. In der Mitte zwischen ihnen die Geburt des Heilands. Allerdings ist es nicht das altgewohnte Weihnachtsbild. Es ist, mit Kögler zu reden, nicht die Legende, sondern der Mythus gemalt. Ich kenne aus der älteren deut-

schen Kunst nur ein einziges Analogon: in dem Bilde des sogenannten Meisters Franke auf dem Hamburger Altar von 1420 (Bd. II, Abb. 428). Wie dort fehlt Joseph, wie dort sind die Hirten nur weit hinten auf dem Berge sichtbar, wie dort erscheint am obersten Bildrande Gottvater und sendet aus dem Gewölk goldene Strahlen herab. (Hier sei mit allem Vorbehalt eine Hypothese geäußert: der Maler des Hamburger Bildes war einigermaßen wahrscheinlich ein Straßburger; lag also vielleicht für die ungewöhnliche Darstellung eine elsässische Tradition vor? welche, um die Filiation weiter zu verfolgen, aus einer italienischen hervorgegangen wäre.) Es fehlt — auf dem Isenheimer Bilde ebenso — die gewohnte Kennzeichnung des Schauplatzes der Geburt als Hütte oder Ruine. Dafür wird eine Gartenmauer mit geschlossener Pforte sichtbar: — jedermann verständlich als der *Hortus conclusus*, das Symbol der unverletzten Jungfräulichkeit. So ist also das Mysterium, das der Realismus des 16. Jahrhunderts fast vergessen hatte, mit allen Mitteln betont, aber doch so, daß das Übernatürliche in die Ferne gelegt wird. Der Vordergrund steht in irdischer Nähe. Maria hat nichts Transzendentes an sich; sie ist nicht die zarte Jungfrau, sondern die stolze, reiche Mutter; in strahlendem Glück hebt sie den kräftigen Knaben zu sich empor aus der Wiege. Und weiter sieht man noch die Badewanne und das Töpfchen: unmißverständliche Zeugen, daß in diesem Kinde Gott wirklich Mensch geworden ist. Wie diese dogmatisch geforderte Beweisführung in ihrer naiven Drastik malerisch und poetisch verwertet ist, mit einem leisen humoristischen Unterton (so in der Wirkung auf uns — ob auch in Grünewalds Absicht?), ist von unvergleichlichem Reiz. — Wendet sich der Blick dann weiter auf die linke Hälfte, so wogt uns schon wieder die überirdische Welt entgegen. Ein Vorhang ist zurückgezogen vor einem dunkeln Raum, in dem ein phantastisches Mysterienspiel beginnt. Vorn spielt ein Engel auf der Gambe dem Christkind etwas vor; weiter hinten ein kapellenartiger Einbau (im Formencharakter am meisten an das Laurentiusportal des Straßburger Münsters erinnernd); dann wieder ein die Geige streichender Engel, umschwebt von geflügelten Cherubinen, und vor ihnen eine mädchenhafte Frauengestalt, Maria als Königin der Engel. Was bedeutet sie in diesem Zusammenhang? Wie es scheint, dies *: Die dogmatische Basis ist die Lehre, daß die Fleischwerdung Christi eine doppelte Erlösung brachte: den Menschen und den Engeln. Daher der doppelte Lobgesang: *Gloria in excelsis — pax in terra.* Der Gedanke wird ausführlich behandelt in dem »*Speculum humanae salvationis*«, wovon 1476 in Basel eine reich illustrierte deutsche Ausgabe erschienen war. Köglers Vermutung, daß sie Grünewald und den ihn

* Ich schließe mich im folgenden der Deutung von Hans Kögler an, Repertorium für Kunstwissenschaft 1907.

beratenden Ordensmännern vorgelegen habe, ist plausibel (schließt natürlich nicht aus, daß auch noch andere »Quellen« im Spiel waren). Mit Hilfe dieses Buches lassen sich noch viele Einzelheiten zwanglos erklären, von denen wir nur das vor Maria an sichtbarster Stelle stehende Kännchen aus venezianischem Glas nennen, durch das die Sonne scheint und einen zarten Schatten auf die Schwelle malt; es ist (wie auf der rechten Hälfte der geschlossene Garten) ein Symbol der jungfräulichen Geburt. Auch die Statuetten der Propheten an der Kapellenarchitektur, der Feigenbaum und Rosenstrauch im Garten haben ein jedes ihre besondere Bedeutung. Grünewalds Phantasie hat sich durch den spröden, dogmatisch-symbolischen Stoff nicht lähmen lassen, wie gewinnt doch alles bei ihm sinnliche Lebenskraft und poetischen Zauber.

Vollkommen unabhängig von der historischen Bildüberlieferung ist die Auferstehung. Das spätere Mittelalter ließ den Erlöser ganz eigentlich aus dem Grabe steigen, das eine Bein auf den Rand gestemmt, das andere noch in der Tiefe. Bei Dürer steht der Verklärte in plastisch fester Formengebung auf dem unbewegt gebliebenen Sarkophagdeckel und eine Wolke schwebt heran, um ihn emporzutragen. Bei Grünewald wird das Wunder zu höchster sinnlicher Glaubwürdigkeit gebracht. Wir sehen es greifbar: die Schwerkraft ist außer Wirkung gesetzt, der Zug nach oben hat den Sarg gesprengt, er reißt den Auferstehenden mit sich, nur das Leichentuch — eine tiefe Symbolik, zugleich Gelegenheit zu einer äußerst eindrucksvollen Bewegungslinie — schleppt schwer nach, während der Mantel in dem wirbelnden Luftstrom hin und her getrieben wird. Der Körper aber ist substanzlos, ganz durchleuchtet, nur die Augen und die Wundmale der ausgestreckten Hände sind dunkle Flecke. Sonst wurde die Auferstehung in die Stunde der Morgenröte verlegt. Bei Grünewald ist es tiefe, blaue Nacht. Alle Helligkeit im Bilde geht von dem Lichtkreis um den Auferstehenden aus. Die Wächter schlafen nicht, wie die ältere Kunst es zeigte, sie haben das Wunder gesehen, aber sie sind vom Licht hingestreckt wie von einem schmetternden Schlag.

> Felsentore knarren rasselnd,
> Phöbus' Räder rollen prasselnd,
> Welch Getöse bringt das Licht!

Die Bilder der dritten Reihe (Abb. 80, 81). Es sind ihrer, da die Mitte von plastischen Werken eingenommen wird, nur zwei: links der Besuch des heiligen Abtes bei dem Wüstenheiligen Paulus, rechts der Streit des ersten mit den Dämonen. Idylle und Spuk der Hölle. Kühle blaue, graue und blaßviolette Töne und grelle Gewitterstimmung. Auf die hier eine wesentliche Rolle spielende Landschaft kommen wir noch zurück.

Betrachten wir Grünewald im Zusammenhang der Zeit, so zeigt sich nach allen Seiten, zu Vorgängern wie Mitgängern, ein sehr großer Abstand. Aber doch fällt er nicht aus dem Zusammenhang heraus. Es gehört zum Charakter dieser Zeit, daß sie eine so enorm selbstherrliche Erscheinung möglich machte. Er ging mit einem mächtigen Schritt, einem der größten, der je gemacht worden ist, über die Spätgotik nicht weniger weit hinaus als Dürer, nur ging er in einer andern Richtung. Der Ausgangspunkt derselben war eben doch die Spätgotik. Aber er brachte die in dieser verhüllten Möglichkeiten so schnell zur Entfaltung, daß er öfters schon in die Problematik des 17. Jahrhunderts hineingreift. Die Renaissance ist ihm gleichgültig, weil sie seinem Wesen entgegengesetzt ist. Er bleibt nicht hinter ihr zurück, sondern er geht an ihr vorbei. Mit innerster Zustimmung hingegen hat er die Architekturformen und das tektonische Ornament der Spätgotik auf seinen Bildern zur Verwendung gebracht. Mehr noch, es hat die Grünewaldsche Linie überhaupt, an welchem Objekt auch sie sich zeige, eine spätgotische Nervenstimmung. Wie die Linien der spätgotischen Architektur »flammen, sich winden, sich kräuseln«, so tun es auch die Umrisse von Grünewalds Körpern und Gewändern. Daß ihm die italienischen Dekorationsformen nicht unbekannt waren, verrät hie und da schon der Isenheimer Altar. Als sie in den 20er Jahren allgemein in Mode kamen, hat er sie reichlicher gebraucht; aber freudlos, wie H. A. Schmid sehr richtig sagt. Bedeutsamer ist auf dem Isenheimer Sebastian der antikische Kontrapost der ganzen Figur. Es war aber ein Experiment, das er nicht wiederholte. Daß seine Gemälde als Ganzes nach anderen Gleichgewichtsprinzipien als denen der Hochrenaissance aufgebaut sind, sieht man auf den ersten Blick. Eine andere Frage ist die doch allgemeinere, vielleicht ihm kaum bewußt werdende Einwirkung von Italien her. Sie wird mit Schmid zu bejahen sein. „Das Gefühl für die richtige räumliche Wirkung seiner Bilder, so wie wir sie als einen Fortschritt über die frühere Zeit empfinden, ist ihm kaum gekommen, ohne daß er richtig konstruierte Räume gesehen hätte." Dafür konnten die Bilddrucke Dürers und der Augsburger schon genügen. Er selbst hat aber nicht konstruiert. »Auch die große und plastische Wirkung der späteren Schöpfungen ist in diesem indirekten Sinne entschieden bedingt durch den neuen, von auswärts eingedrungenen, in seinen letzten Konsequenzen seiner Kunst feindlichen Stil.«

Der Wesensunterschied zwischen ihm und Dürer wird gewöhnlich so formuliert — nicht erschöpfend, aber die differenten Schwerpunkte richtig bezeichnend: Dürers Stil ist Darstellungsstil, Grünewalds Ausdrucksstil. Daraus erkennt man sogleich, was den einen zur Renaissance hinzog, den andern auf der nordisch-mittelalterlichen Richtungslinie festhielt. Es blieb für Grünewald unfaßbar, daß man darstellen könne um der Darstellung willen, um die ruhige, beziehungslose Existenz schön

proportionierter und klar gegliederter Körper zu durchsichtiger Anschauung zu bringen; selbständige Werte waren ihm weder »Schönheit« noch »Richtigkeit« — die Grundbegriffe Dürers; nur insoweit er die Formen der äußeren Welt als Gleichnisse seiner inneren Gefühlserlebnisse wiedererkannte, hatten sie für ihn Bedeutung, das heißt: um Ausdruck drehte sich bei ihm alles — Ausdruck war auch in der letzten spätgotischen Generation das Beste gewesen, was sie geben konnte; er war es allein, der mit den außerordentlichen Mängeln und Makeln ihrer Darstellungsform versöhnte. Von dem niedrigen, kleinlichen, zerlegenden Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich Grünewald vollkommen befreit; er sieht die Erscheinung der Dinge als ein großes Kontinuum; er hat aber auch Momente, in denen er über die jenseitige Grenze hinaus wieder naturfern wird. Er ist in seiner Darstellung zwar im einzelnen ganz realistisch, im ganzen jedoch steht er frei über der Wirklichkeit. Nur ein ganz selbstgewisser Geist konnte es wagen, den in mühsamer Arbeit erworbenen Bestand der malerischen Kultur, die er vorfand, so unbedenklich preiszugeben. »In visionärer nachtwandlerischer Sicherheit zaubert seine Phantasie Gestalten und Farben ihrer eigenen Welt ans Tageslicht, unter Verwischung aller Grenzen des wirklichen und erträumten Daseins« (Heidrich). Aber das ist doch nicht eine außerhalb der historischen Entwicklung stehende, rein persönliche Willkür: das Pathos einer tief aufgewühlten Zeit kam in ihm zum Durchbruch und nahm persönliche Gestalt an. Er blieb altgläubig; aber viel entschiedener als bei Dürer, dem klarbewußten Anhänger der Reformation, gewinnt man durch ihn den Eindruck, daß die alte Kirche in ihren Grundlagen unterhöhlt war. H. A. Schmid meint, daß er, der Sektierer und Schwarmgeist unter den Malern, auch in religiöser Hinsicht ein Schwarmgeist gewesen sei und zu den Täufern gehört habe. Jeder müsse den Eindruck erhalten, daß hinter seinen Werken nicht bloß ein einzelner Mensch, der bisher unbekannt war, sondern eine ganze große Bewegung gestanden ist, von der man nichts ahnt und wenig erfährt aus den üblichen Darstellungen der Geschichte.

Somit läßt sich der Überschwang des Gefühls bei ihm und der daraus folgende Primat des Ausdrucks in seiner Kunst noch aus allgemeinen Voraussetzungen erklären. Davon zu unterscheiden ist die rein persönliche Färbung. Sein Gefühl ist nicht nur stark, es ist extravagant. Es zieht ihn magisch zu der Nachtseite des Lebens, zum Abnormen und Gräßlichen, zur unergründlichen Tiefe des Leidens — oder er versteigt sich zu schwindelnden Höhen überirdischer Ekstasen: die beruhigte Mitte, Gesundheit und Heiterkeit, hat er niemals dargestellt. Seine Körperformen sind erfüllt von einem vibrierenden Nervenleben, höchst beweglich, aber nicht stark. Schönheit im Sinne der Renaissance, aber auch Lieblichkeit im Sinne der Spätgotik kennt er nicht. Warum muß der

so schön bewegte Engel mit der Gambe den Kopf eines häßlichen Bauernkindes haben? Schmid findet in dem Gesicht der Madonna im Rosengarten etwas Dämonisches. — In höchstem Grade ist es dem Christus der Auferstehung eigen; eine schmächtige, in den Proportionen mißbildete, in den Gelenken übertriebene Gestalt; nichts von Feierlichkeit und Größe. Es ist die magische Lufterscheinung, die als Ersatz für geistigen Ausdruck dienen muß. Man erwartet den Sieg des Göttlichen zu sehen und findet ein Naturwunder. — Die Verkündigungsszene ist von enormer momentan-dramatischer Gewalt; aber wo ist die Poesie, die sonst dieser Szene eigen war? Der Engel bricht mit seiner Botschaft herein wie mit einer Drohung, und Maria ist ganz nur hilfloser Schreck. Der Streit des hl. Antonius mit den Dämonen war schon vor ihm oft geschildert worden, so grauenhaft noch nie. Von dem humoristischen Element, das sonst die germanische Kunst diesem Spuk beizugesellen liebte, ist keine Spur. Es ist die vertrackteste Zoologie, die je dargestellt worden ist; im einzelnen alles überaus genau der Wirklichkeit nachstudiert, aber zerrissen und desorganisiert und die Fetzen in dämonischer Travestie der Schöpfung zu scheusslichen Neubildungen zusammengeflickt. Bären, Nilpferde, Krokodile, Raubvögel, Fledermäuse haben ihren Beitrag geliefert. Und das Furchtbarste: diese Tiere sind nur verkleidete Menschen, umgetrieben von entarteten menschlichen Leidenschaften. Alle Grade und Abstufungen sind vertreten. »Neben dem Vierschrötigen droht der Flinke, neben dem Draufgänger der Feigling, neben dem Jähzorn das Phlegma, neben der hellen Wut die salbungsvolle Ruhe des Geriebenen und die Bosheit des Verschmitzten. Hier grinst das Entsetzen, da das Grauen, da schleicht der Ekel heran. Das eine Tier fühlt sich scharf an, das andere feucht und klebrig. Das eine schreit, das andere brüllt, das dritte raschelt.« Auch sind es nicht nur tierähnliche Ungeheuer, einen tiefäugigen Idioten entdecken wir, ein wütendes Weib und im Vordergrund eine dickbäuchige, mit schwärenden Beulen bedeckte Menschengestalt mit roter Zipfelmütze und Froschfüßen — man hat sie als den Dämon der Syphilis gedeutet, die damals als neueste Plage durch die Länder zog *. — Die Vertiefung ins Pathologische ist nicht auf dies eine Bild beschränkt. Die Frankfurter Tafel mit der Heilung eines besessenen Mädchens durch den hl. Cyriakus (Abb. 82) bringt nicht weniger unheimliche Beobachtungen an den Tag als das Antoniusbild. — Das sind Extravaganzen; aber sie erklären auch, wie Grünewald es fertig bringen konnte, einen so heiligen Gegenstand, wie den Erlöser am Kreuz, mit so grausamem Realismus sich zu vergegenwärtigen.

Es war »der Menschheit ganzer Jammer«, der ihn erfüllte. Die enorme Empfindlichkeit seiner Nerven für Sinneseindrücke jeder Art,

* Schmid macht darauf aufmerksam, daß die Antoniterhäuser die Pflege der Haut- und Geschlechtskrankheiten sich zur Spezialität gemacht hatten.

die ihn zu so außerordentlichen künstlerischen Offenbarungen befähigte, hat er sicher als Mensch teuer bezahlen müssen. Niemals hat er es unternommen, seelischen Schmerz abgelöst vom körperlichen, wie Dürer im Veronikabilde, im Schmerzensmann, den vielen Gethsemaneszenen, zu schildern, sondern wo der erste ist, folgt ihm der zweite auf dem Fuß; Magdalena am Fuß des Kreuzes wird von Konvulsionen geschüttelt, Maria bricht einer Toten gleich zusammen. Selbst die Schilderung seligen Jubels im Engelskonzert ist nicht frei von krankhafter Exaltation. Mit Erstaunen sehen wir hier einen Gefühlstypus entwickelt, der erst hundert Jahre später in der Malerei der Gegenreformation das allgemein Gewünschte wurde.

Die Analogie zwischen Grünewald und dem Barock erstreckt sich nun auch auf das Formale. Man darf bei seinen Bildern nie mit der Einzelheit beginnen. Sie sind in einer Weise, wie es bisher nicht bekannt war, in seiner Phantasie als Ganzes geboren. Hier springt der Gegensatz zu Dürer besonders in die Augen. Dieser reiht eine Vielheit koordinierter, für sich allein schon sehenswürdiger Teile in einen Gesamtorganismus ein, der auch wieder seinen selbständigen Wert hat. Die Barockmalerei hingegen — ich bediene mich der Analyse Wölfflins — hebt aus dem in einheitlichen Fluß gebrachten Ganzen einzelne Formen als die unbedingt führenden heraus, so aber, daß auch diese führenden Formen für den Blick nichts Trennbares, nichts, was sich absondern ließe, bedeuten. Offenbar steht Grünewald hierin näher zum Barock als zu Dürer. Es handelt sich dabei indessen nicht allein um die lineare Gliederung der Bildfläche, von größter Wichtigkeit für den Zusammenhang ist die beziehungsreiche Auslese und Ordnung der Farben. Daß Dürers Gemälde ganz ohne Rücksicht auf die Farbe konzipiert sind, ist etwas Besonderes. Im allgemeinen erstrebt das 16. Jahrhundert eine Harmonie, in der sich die einzelnen Farbflecke balancieren. Grünewald aber benutzt sie, um die Hauptmomente der Schilderung gegeneinander abzusetzen. So kontrastiert das in ungezählten Nuancen schillernde Rot der Madonna auf dem Isenheimer Geburtsbilde mit dem Weiß der Engel, in dessen Schatten violette, bläuliche und bräunliche Töne spielen. Ein Eingehen der Lokalfarbe in einen zusammenfassenden Gesamtton, wie die Holländer des 17. Jahrhunderts, kennt er nicht, vielmehr ist es das rauschende Durcheinanderklingen der vielen Einzelfarben, was auf seinen Bildern den Eindruck des Bewegten so sehr erhöht. Eine Auslese nach naturalistischen Gesichtspunkten ist ihm fremd. Er ist auch in der Farbe Phantast. Sagen wir es besser: die Farbe ist ihm die einzige Idealität. Es ist, als ob er sagen wollte: diese grobe, körperliche Welt ist, wie sie ist, also häßlich; nur die Farbe macht die Welt schön, und über sie bestimme ich. Was man seinen Realismus nennt, ist von keinerlei verstandesmäßigen Überlegungen gelenkt. Daß auf der Isenheimer Kreuzigung die Maßstäbe der

Figuren ungleich sind, wurde schon bemerkt. Noch auffallender ist das im Verhältnis der Madonna zur Architektur und zu den Figuren des Engelkonzerts, obgleich der Raum als einheitlich gedacht ist. Um die Wissenschaft der Linearperspektive hat er sich offenbar nie bemüht. Es wimmelt bei ihm von Verzeichnungen und Proportionsfehlern. Die Teile in den fortreißenden Bewegungsstrom des Ganzen überzeugend einzustellen, war ihm das allein Wichtige.

Bewegung ist ihm nicht etwas an den motorischen Apparat des menschlichen Körpers Gebundenes, sondern sie hat ihren eigenen Willen. Sie wählt sich ihre Bahn vornehmlich im Umriß. Der ausgestreckte Arm des Täufers hat eine nicht zu überbietende Ausdruckskraft, aber anatomisch ist er schwächlich. Es gilt auch gleich, ob die Bewegung vor einem sachlich bedeutenden oder indifferenten Gegenstand in die Erscheinung tritt. Wie wird doch beim Verkündigungsengel die Gebärde der ausgestreckten Hand durch den vorausflatternden Mantelzipfel ungeheuer verstärkt! Ja, ohne Übertreibung kann man allgemeinhin sagen, bei Grünewald verraten die Hände viel mehr vom inneren Leben als die Gesichter. Es ist bemerkt worden, daß Grünewalds Bewegungslinien das eigentliche germanische Erbe, wie es die nordische Spätgotik zu einem nicht zu überbietenden Reichtum ausgebildet hatte — man kann aber noch weiter zurückgehen auf die Linienrhetorik des romanischen »Barocks« — daß er dies Erbe übernommen und vollendet habe. Sein Gewandstil ist ebensowenig realistisch wie der Dürers, nur von einem andern Temperament eingegeben. In der Vehemenz seiner Gebärdensprache erinnert er viel mehr an ältere deutsche Kunst als an das 15. Jahrhundert. In der Gruppe der ohnmächtig hinsinkenden Maria und des Jüngers, der sie auffängt, bleibt vieles unklar, z. B. der Zusammenhang der Hände des Johannes mit den Armen, aber die Signifikanz ihres Greifens kann nicht überboten werden. Der vorgestreckte Arm des Täufers ist gewiß nicht korrekt, aber welche deklamatorische Kraft liegt in ihm! An dem die Gambe spielenden Engel des Konzerts ist die Bewegung so musikalisch, daß durch sie auch die gemeine Form des Kopfes veredelt wird. »Musikalisch«, das ist überhaupt das am nächsten kommende Gleichnis für das Wesen seiner Linienführung.

Wie Dürer kam auch Grünewald zu einer neuen Auffassung der Landschaft: eine für die Entwicklungsgeschichte des modernen Naturgefühls bedeutsame Übereinstimmung. Jedoch faßt er sie, wie zu erwarten, anders auf als jener; nicht ihre ruhende Form fesselt ihn, sondern der in ihr liegende Ausdruckswert als Parallele zu dem geschilderten menschlichen Geschehen. Dürer hat die Stimmungslandschaft, wie bedeutend immer, nur vorübergehend kultiviert und nur auf Studienblättern; auf seinen Gemälden opfert er in seiner späteren Zeit die Landschaft ganz. Grünewalds Landschaften sind durchaus in Stimmung getaucht. Der

Ausdruck trostloser Öde auf der Isenheimer Kreuzigung ist etwas absolut Neues, von niemandem vor ihm je Empfundenes. Durch die Landschaft des Beweinungsbildes fühlt sich Schmid, was man verstehen kann, an Velasquez erinnert in der Farbenwahl und selbst in der Pinselführung. Auf der Geburt Christi sieht man im Hintergrunde eine hohe Bergwand, zu der die Abstürze der Hochvogesen ihm die Inspiration gaben; auf einer mittleren Stufe weiden die Hirten ihre Herde; eine Dunstmasse, in der Engel in unübersehbarer Schar hinschweben, senkt sich hernieder; Lichtströme brechen aus ihr hervor; in unbeschreiblich reichem Farbenspiel mischt sich der Wiederschein der Himmelsglorie mit dem blauen Duft einer hellen Vollmondnacht. Es ist sehr viel Einzelform da, aber weich, verschwimmend und in schwachen Lichtkontrasten. — Auf den Einsiedlerbildern liegt der Nachdruck auf dem Vordergrunde. Nach der mittelalterlichen Fassung der Legende ist der hl. Antonius durch die Wälder geirrt, um den hl. Paulus zu suchen. Er findet ihn in einer dunkeln Felsschlucht. Abgestorbene Bäume, von deren zackigen Ästen lange Moosbärte herabhängen; eine Palme; ein äsender Hirsch; Felskulissen mit bizarren Profilen, zwischen denen der Ausblick offen wird auf ein stilles grünes Tal und ferne helle Bergwände.

Man fragt sich, ob ein solcher Rausch des Gefühls, wie der, in dem der Isenheimer Altar gemalt wurde, einen Menschen dauernd beherrschen kann. Die späteren Arbeiten, freilich nur zum Teil erhalten, zeigen ihn denn auch beruhigter, wenn schon der vulkanische Kern noch immer nicht erkaltet ist. Unter sich sind sie merkwürdig verschieden in der Stimmung. Auf der Beweinung in Aschaffenburg und der Kreuztragung und Kreuzigung in Tauberbischofsheim (Karlsruhe) lastet ein düsterer Ernst in vergleichsweise gedämpftem Pathos. Von einer nicht zu ahnenden neuen Seite stellt er sich im Mittelstück des Halleschen Altars dar (Abb. 83). Das Bild ist entstanden ein oder zwei Jahre vor Dürers Aposteln und hängt jetzt mit diesen zusammen im gleichen Saal der Münchener Pinakothek. Die Verschiedenheit ist enorm, und doch ist in gewissem Sinn eine Annäherung eingetreten: auch Grünewald hat sich von dem diesem Jahrzehnt eigenen Zug zum Monumentalen erfassen lassen. Und sehr zu bemerken: das Monumentale befreit ihn von innerem Druck, stimmt ihn heiter. Zwei Hauptfiguren mit untergeordnet behandelten, in die Tiefe zurückweichenden Begleitern. Jene, ganz von nahem gesehen, füllen den größten Teil der Bildfläche. Es sind die zwei an diesem Altar verehrten Heiligen: Mauritius, der Führer der thebaischen Legion, und der Bischof Erasmus (mit den Porträtzügen des Stifters, Kardinals Albrecht von Brandenburg). Sie sind im Gespräch, viel lebhafter und unbefangener als auf einer italienischen *santa conversazione*, wo die Heiligen nie aufhören zu repräsentieren. In der (nebenbei bemerkt: aus-

gesprochen asymmetrischen) Gegenüberstellung des vornehm apathischen, im schweren Prunk seiner Amtstracht dastehenden Kirchenfürsten und des quecksilbrigen, eleganten Kavaliers aus dem Mohrenlande liegt sogar Humor, eine sonst bei Grünewald seltene Sache. Aber die Charakteristik ist doch nicht der eigentliche Gehalt des Bildes, das ist die überaus durchgebildete Form und der unbeschreibliche Reichtum der Farben, die dabei doch alle starken Kontraste vermeiden. Hier hat Grünewald eine Höhe der Kultur erreicht, die in deutscher Malkunst — außer bei Holbein, der mit andern Mitteln vorgeht — ganz ohnegleichen ist.

In jedem bedeutenden Menschen liegt etwas Einmaliges. Bei Grünewald ist der Eindruck desselben so stark, daß der Betrachter Gefahr läuft, sich davon betäuben zu lassen. Aber auch Grünewald ist nur ein Glied in einer aus der Vergangenheit kommenden, in die Zukunft weiterrollenden Kette. Mit phänomenaler Geschwindigkeit hat er sich von seinem Ausgangspunkt entfernt, doch nicht verlassen die Richtung seiner Anfangsbewegung. Von der Renaissance hat er sich gerade nur streifen lassen. Es ist unschätzbar, an ihm zu sehen, welche Entwicklungsmöglichkeiten in der deutschen Kunst als solcher lagen. Wer seine Ahnen waren, wird uns erst ganz deutlich, wenn wir auf seine Enkel sehen: der größte derselben hieß Rembrandt. Wohl hat sich die Renaissance als eine breite Barre vor den Strom gelegt; er mußte unterirdisch weiterlaufen; aber keine Gewalt konnte verhindern, daß er einmal wieder an den Tag trete.

Straßburg und die Schweiz.

(Abb. 84—104.)

Durch einen rechtsrheinischen Gast war das Elsaß in den Besitz des gewaltigsten Werkes der deutschen Malkunst gekommen, den Ruhm der einheimischen Maler hielt Hans Baldung genannt Grün aufrecht, geboren um 1480 oder einige Jahre früher nahe bei Straßburg, gestorben ebenda 1545. Unter den Sternen zweiter Größe ist er der hellste. Seine Bahn kreuzt sich sowohl mit Dürerschen als mit Grünewaldschen Einflüssen, von einem Zusammenhang mit Schongauer ist nichts mehr zu erkennen. Seine erste Unterweisung kann er wohl nur in einer Straßburger Werkstatt empfangen haben; leicht möglich derselben, in der unlängst Dürer als Geselle gedient hatte. Dies würde auch erklären, daß ihn seine Wanderjahre nach Nürnberg führten. Spätestens 1507 war er wieder in Straßburg. Der in den nächstfolgenden Jahren entstandene Isenheimer Altar hat notwendigerweise Eindruck auf ihn gemacht. Schon 1511 benutzte er in einem Holzschnitt eine Tafel desselben, das Einsiedlerbild. 1512—1516 führte er den Hochaltar für das Freiburger Münster aus, der sein Hauptwerk in der Malerei blieb. Es lag in den

Zeitläuften, daß bedeutendere Aufträge für Kirchenbilder nicht mehr kamen. Dafür mehrte sich die Nachfrage nach Einzeltafeln fürs Haus: teils religiösen Inhalts, der sehr frei gestaltet wurde, teils weltlich allegorischen, der ein willkommener Anlaß zur Darstellung des nackten Menschenleibes wurde. Während des Freiburger Aufenthaltes lieferte er die Visierungen zu mehreren Glasfenstern des Münsters, welche zu den letzten großen Unternehmungen in dieser Gattung gehören. Später brachten ihm seine regen Beziehungen zum südwestdeutschen und schweizerischen Adel viel Aufträge für Wappenscheiben; nicht weniger als 120 Entwürfe für solche sind von ihm erhalten. Das Beste und Eigentümlichste sind jedoch seine Zeichnungen und Holzschnitte. Von Dürer hat er den klaren und energischen Vortrag, durch Grünewald (dessen Kolorismus ihm unzugänglich blieb) wurde er in dem ihm angeborenen Zuge zu grandioser und leidenschaftlicher Bewegung bestärkt. In seiner Stilform bleibt die Spätgotik die stärkste Komponente, in abenteuerlicher Vermischung mit einem durch die Renaissance entfesselten Streben nach satter Pracht und freier Großheit. Auch bei ihm ist schon etwas vom kommenden Barock zu spüren.

Der überschäumende Lebensdrang des Zeitalters erzeugte gleichsam als Komplementärfarbe ein tiefes Verständnis für die Poesie des Todes, die aber nicht, wie früher, als stille, ernste Mahnung, sondern schaurig und wild erklang. Diesen Ton hatte einmal der junge Dürer in einem seiner frühesten Kupferstiche schon angeschlagen: der Tod überfällt als gewalttätiger Liebhaber ein Weib. Baldung wagte mehr (freilich 20 Jahre später): er zeigt das Weib in blühender, unverhüllter Schönheit (Abb. 86). Später fällt die moralisierende Einkleidung weg, und das Nackte darf für sich allein sprechen: die Allegorien der Musik, der Eitelkeit, der drei Grazien. Interessant ist, wie die zuerst benutzten italienischen Idealformen später vergessen werden und ein Rückfall in spätgotische zierliche Beweglichkeit des Umrisses eintritt (Abb. 87). Andrerseits kennt er das Nackte auch als Gegenstand eines grotesken Humors: so in einer Reihe von Hexenszenen (Abb. 92), so auch travestiert er ins Nordische die Bacchusfigur (Abb. 91). Wo er das eine oder andere Mal zu strengerer Formauffassung gelangen will, wird er nur langweilig. Die für das Haus gemalten oder gezeichneten religiösen Kompositionen zeichnen sich durch die Freiheit ihrer Erfindung aus. Man sieht, wie die kirchliche Tradition ihre Macht verloren hat. Wie verwegen, aber auch gewiß erschütternd großartig ist der Holzschnitt mit dem von Engeln durch die Lüfte getragenen Leichnam Christi! (Abb. 89.)

Die neben Baldung im Elsaß tätigen Maler bleiben uns unbekannt; hat doch auch von ihm im Lande selbst sich nichts erhalten. Nur die von den Straßburger Verlegern fortgesetzt sehr eifrig betriebene Buchillustration gibt uns einen Ersatz dafür. Die auf diesem Gebiete nam-

haftesten Zeichner waren Heinrich Vogtherr, Johannes Wechtlin und Hans Weiditz. Bei dem letzteren wollen wir einen Augenblick verweilen. Er gehörte einer in Straßburg und an andern Orten des Oberrheins durch mehrere Generationen nachweisbaren Künstlerfamilie an. Zwei Bildschnitzer seines Namens mögen sein Vater und Großvater gewesen sein; sein Bruder war ein ausgezeichneter Medaillenschneider. Von 1518 ab war Hans Weiditz mehrere Jahre in Augsburg beschäftigt und hat hier wichtige Anregungen von Burgkmair empfangen, später kehrte er nach Straßburg zurück, wo er bis in die 30er Jahre nachzuweisen ist. Er war mit mehr Ausschließlichkeit Buchillustrator als irgendein Meister dieser Zeit; daher die unvergleichliche Stilreinheit, mit der er das in gewissem Sinne doch nur bescheidene Wesen dieser Gattung zum Vortrag brachte. Er will lediglich treuen Bericht vom Inhalt geben, zugleich aber versteht es sich für ihn von selbst, daß es nur in den Farben der bekannten Wirklichkeit geschehen kann. So spiegeln sich die antiken und humanistischen Texte, die er am meisten zu illustrieren hatte, in seiner Vorstellung, als wären sie deutsche Volksbücher. Die Einzelheiten sind so realistisch, daß von ihm gesagt worden ist, man könne die Außenseite der Kultur seiner Zeit nahezu vollständig allein mit seinen Holzschnittten illustrieren: als Ganzes wirken seine Bilder wie Märchen. Am frischesten zeigt sich diese Tonart in den (mit 1519 und 1520) datierten 261 Holzschnitten zur deutschen Ausgabe von Petrarkas Trostspiegel, wie das beliebte Buch kurz genannt wurde; — der genaue Titel: »Von Arznei beider Glück, des guten und widerwertigen« (Abb. 101 u. 104). Es folgten Ciceros »Officia«, Apulejus' »Goldener Esel« (Abb. 102), die Komödien des Plautus u. a. m. Musterhaft in ihrer Art die politisch-allegorischen Bilder zu Ulrich von Huttens Exhortation an Kaiser Maximilian zum Kriege gegen Frankreich (Abb. 103).

Aus der Straßburger Schule ging der Schweizer Urs Graf hervor (1487—1529). Ein in der Erfindung fruchtbares, in der Form ungezügeltes Talent. Den geistlichen Stand verfolgte er mit schonungslosem Hohn (Prozeß und Flammentod eines Betrügers, aus dem die Berner Dominikaner einen Heiligen hatten machen wollen), und von genauer Sachkenntnis zeugen seine ungeschminkten Schilderungen der prahlerischen und lüderlichen Phantastik des Landsknechtlebens (Abb. 96). Er selbst hatte 1515 in der mörderischen Schlacht von Marignano mitgefochten. — Von feinerer Art ist der Berner Niklas Manuel, genannt Deutsch (1484—1530). Auch er war Soldat, später als Staatsmann und Dichter ein Vorkämpfer der Reformation. Sein großer Totentanzzyklus für das Berner Dominikanerkloster (1515—1520) ist untergegangen. Nachbildungen lassen eine kühne, mit beißendem Hohn getränkte Erfindung erkennen: z. B. in der Kreuzigung Christi wird Johannes durch den Knochenmann ersetzt, und das Schlußbild zeigt den Maler an der Arbeit, während der heranschleichende Tod ihm den Malstock wegzieht (Abb. 95).

Regensburg und Passau.

(Abb. 105—116.)

Wir wenden uns zu der merkwürdigen Erscheinung, daß es außer der südwestdeutschen Romantikergruppe noch eine zweite an der Donau gab, wobei aber die eine von der andern nichts wußte. Wir müssen glauben, daß in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland überall die Atmosphäre mit Keimen der Romantik erfüllt war; ob sie aufgingen hing davon ab, wie weit die ältere spätgotische Generation schon das Feld geräumt oder wie weit andrerseits der Samen der Renaissance sich schon ausgebreitet hatte.

Der jetzt eingebürgerte Name der Donauschule ist insofern nicht ganz glücklich gewählt, als die Donau nur den Norden des in Frage kommenden Gebietes bezeichnet. Leider können wir auch hier, wie am Oberrhein, die Bewegung nicht in ihrem ganzen Wurzelgeflecht und nicht in der ganzen Breite ihres Wachstums, nur in ihren Spitzen noch beobachten. Ist auch unsere Kenntnis von der »Schule« unvollkommen, so steht es doch außer Frage, daß ihr bestes Talent Albrecht Altdorfer (ca. 1480—1538) war, von dem zum Glück eine beträchtliche Menge von Werken, sowohl Gemälde als Kupferstiche und Holzschnitte, erhalten sind. Die Gestaltung des Romantischen bei Altdorfer kommt dem Wunschbilde der Romantiker des 19. Jahrhunderts näher als bei irgendeinem andern, nur besitzt er sehr viel mehr Fülle und Frische. Wenn er in seinen späteren Jahren Anregungen aus italienischen Plaketten und Stichen reichlich und unbedenklich sich zunutze machte, so bedeutete das bei ihm keinen Zwiespalt; mit unbeirrbarer Naivetät hat er diese fremden Elemente sich anverwandelt. Sein Phantasieleben ist exemplarisch deutsch, allein es läßt sich nicht sagen, von welchen Vorbildern in besonderer Weise er ausgegangen sei. Die Ablösung von den historischen Bindungen ist bei ihm sehr weit gediehen; man findet keinen Kampf mit dem Alten, keine grübelnde Überlegung des Neuen, seine Stärke ist die harmlose, beinahe kindliche Unbefangenheit, mit der er die schwierigsten und ungewöhnlichsten Probleme angreift, Probleme, die selbst einem Dürer zur Hemmung wurden. Bei dieser Sinnesart war es kein Nachteil, daß er in einer Stadt aufwuchs und lebte — in Regensburg —, die an der Kunstbewegung des letzten Jahrhunderts nicht mehr teilgenommen hatte, ihm also Freiheit ließ.

»Die Auffassung des Mittelalters, daß christliche Unterweisung und Erziehung des Menschen der erste Zweck auch der Kunst sein müsse, ist hier ganz dahin. Eine relativ immer noch große Menge von Darstellungen ist dem kirchlichen Gedankenkreis entnommen, aber es sind phantasievolle Variationen, in denen die ursprüngliche Bedeutung des Themas vollkommen verlorengeht. Eine ganz unkonventionelle Fröhlich-

keit der Spielmotive, merkwürdige Stellungen und Gruppierungen, ein buntes Gewimmel der Menge, sonderbare Effekte des Raumes und der Beleuchtung — man kennt die alten, längst bekannten Stoffe kaum wieder« (Heidrich).

Der Kern aller Altdorferschen Bilderfindung ist die poetische Situation, gegründet auf ein überraschend feines Gefühl für den organischen Zusammenhang von Figur und Raum, Mensch und Natur. Seine Bilder sind kleingliedrig; in einer freiräumigen Landschaft mit tiefem Augenpunkt — im 15. Jahrhundert war er immer sehr hoch genommen, um die Einzelheiten deutlich auseinanderzulegen — und einer hohen Luft darüber bewegen sich oder ruhen die Figuren in ganz lockerer, nach rein malerischen Gesichtspunkten bestimmter Anordnung. Altdorfer sieht den Menschen nicht von seinem Innenleben aus, er charakterisiert nicht und dramatisiert nicht, auf allen für ihn bezeichnenden Gemälden ist das Tonangebende die Landschaft, und der Mensch in ihr nur soviel wie das Tüpfelchen auf dem i — also gewiß mehr als bloß Staffage, aber für sich allein ohne Halt. Am meisten fügen sich in seine Gefühlswelt die Darstellungen ruhigen Daseins ein, selbst die heilige Geschichte wird bei ihm zur Novelle. Wenn er, der Mode nachgebend, antikische Geschichten vorbringt, so erzählt er sie wie deutsche Märchen. In dieser Stimmung hatte auch Dürer begonnen; aber starke formale Interessen hatten sich beigemischt, die Altdorfer fremd blieben; Altdorfers Darstellungen sind unbedeutender, aber reiner im Ton.

Altdorfer hat viel gestochen und in Holz schneiden lassen, stets sehr kleine Blätter. Sein Schwerpunkt liegt doch in seinen gemalten Tafeln. Erst spät entschloß er sich zu größeren Formaten, in der Mehrzahl sind sie das, was man im 17. Jahrhundert Kabinettsbilder nannte. Kirchenbilder hat er nur wenig gemalt. Die kulturgeschichtliche Voraussetzung ist eine rasch um sich greifende Neigung der bürgerlichen Aristokratie, ihre Wohnhäuser mit Rahmenbildern auszuschmücken, die weiter nichts als Bilder sein wollten. Es ist nicht zu sagen nötig, wie sehr diese Wendung in der Sitte der von der Malerwelt erstrebten Freiheit Vorschub geleistet hat — freilich auch mit allen Gefahren der Freiheit.

Betrachten wir nun einzelne Proben von Altdorfers Malerei. — Die Kreuzigung. Er hat sie mehrmals gemalt. Am bezeichnendsten ist die Fassung des Berliner Bildes (Abb. 108). Nicht nur die äußere Anordnung ist von allem bisher Gewohnten himmelweit verschieden. Sie dient der Absicht, die starken Affekte zu dämpfen. Schon die sehr hohe Form der Kreuze und ihre Entrückung in den Mittelgrund dient diesem Zwecke, auch die schräge Anordnung wirkt als Gegenteil von Strenge. Nichts mehr von dem altgewohnten Menschengedränge. Die Kriegsknechte und Zuschauer sind von dannen, Stille ist eingetreten; Maria wird wankenden Schrittes von den Freunden weggeführt; nur Magdalena

bleibt, ihrer Trauer hingegeben, sitzen. Aber wie merkwürdig, daß sie uns im Rücken gezeigt wird, so daß wir ihren Schmerz nur erraten, nicht sehen. Und um uns ganz zu beruhigen: der weite Blick auf die allem Erdenleid enthobene Schönheit der Alpenlandschaft. Der Gegensatz zu den Kreuzigungsbildern Grünewalds ist der vollkommenste, der sich denken läßt. Überhaupt hat Altdorfer, je mehr er fortschreitet, um so mehr vom Grellen und Gräßlichen, dem er auf seinen früheren Stichen noch den unvermeidlichen Tribut gezahlt hatte, sich abgewendet. — Die Geburt Mariens (Abb. 110). Etwas Freieres gegenüber der Konvention gibt es in der ganzen Zeit, gibt es vor Rembrandt nicht. Ganz sachwidrig, aber von merkwürdiger poetischer Wirkung ist die Verlegung der Szene in einen hohen Dom. (Über die Maße einer bürgerlichen Stube war schon Dürer hinausgegangen.) Um die Pfeiler schlingen ungezählte kleine Engel einen Reigentanz, wie ein lebendiger Kronleuchter; ein größerer Engel, das Rauchfaß schwingend, schwebt herab. Hier ist die Anknüpfung an Dürer handgreiflich. Als Beispiel der Fortbildung eines gegebenen Gedankenkeims ist diese Komposition ebenso lehrreich, wie sie reizvoll an sich ist. Das architektonische Detail hat manches Renaissancemäßige aufgenommen, aber das Raumgefühl in der Wahl des schrägen Durchblicks ist musterhaft spätgotisch. — Die Heilige Nacht (Abb. 105). Das verfallene Gemäuer, in dem Maria und Joseph untergeschlupft sind, ist an sich reizlos, der romantische Zauber der Szene wird allein durch die Beleuchtung bewirkt; sie ist eine doppelte; im Innern strahlt sie vom Neugeborenen aus, vom nächtlichen Himmel her wirft der Stern von Bethlehem, der groß wie eine feurige Sonne geworden ist, seine scharfen Streiflichter über die Ruine. Alles höchst wunderbar, aber lediglich poetisch gesehen; nicht andachterweckend im alten Sinn. — Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 106). Es ist beinahe auffallend, daß Altdorfer, der Waldfreund, die Wanderung selbst nicht geschildert hat. Dafür mehrmals die seit Dürers Marienleben beliebt gewordene Familienszene der Ruhe auf der Flucht. Das kleine Berliner Bild von 1510 trägt die Inschrift (in deutscher Übersetzung): »Albrecht Altorffer, Maler von Regensburg, brachte zum Heil seiner Seele dies Weihgeschenk Dir dar, göttliche Maria, aus gläubigem Herzen.« Das Spielerische und Träumerische in seinem Wesen zeigt sich hier in ganzer Liebenswürdigkeit. Die Flüchtlinge haben sich an einem kunstreichen Brunnen (bereits in Renaissanceformen) niedergelassen. Joseph, in kühner Überschneidung seiner Figur durch den Rahmen, bringt Kirschen herbei. Maria greift lässig mit der linken Hand nach ihnen, während ihre ganze Aufmerksamkeit doch nach der andern Seite gerichtet ist, dem Christkinde zu, das sich über den Rand der Brunnenschale legt, um einem ins Wasser gefallenen Engelchen zu helfen; wie ein Schwarm Tauben sind diese Geschöpfchen hier niedergefallen; andere klettern an der Brunnensäule

empor und schmücken sie mit Kränzen. Der Hintergrund mit dem Ufer eines Alpensees, an sich herrlich, bringt eine gewisse Unruhe in das Bild, ein Fehler, von dem sich der Künstler später befreite.

In dem neuen Gesicht, das die deutsche Malerei seit der Jahrhundertwende zeigte, war die Freude an der landschaftlichen Natur ein bedeutender Zug. Sie meldet sich gleichzeitig auch anderswo, zumal in Flandern und Venedig; so innig und ernstlich, wie bei den deutschen Malern und Zeichnern war sie nirgendwo. Zusammenstimmung, nicht bloß äußere Koordination von Landschaft und Figuren, hatten, jeder in besonderer Weise, Dürer und Grünewald erreicht; immerhin noch mit stärkerer Betonung des Figürlichen; Altdorfer zuerst neigte die Wage auf die andere Seite, indem er das schwerere Gewicht in die Schale der Landschaft legte. Bemerkenswerterweise finden sich schon unter seinen frühesten Bildern Kompositionen dieser Art. Von 1507 ist die Satyrfamilie in Berlin, wenig später St. Georg und der Lindwurm in München (Abb. 109). Für die Darstellung des gefährlichen Abenteuers zeigt der Maler gar kein Interesse; das von einem Streiflicht getroffene weiße Roß hat allein die Bedeutung eines malerischen Akzentes; der Maßstab ist ganz klein genommen, um die Mächtigkeit des Baumwuchses zu heben; ein zweiter, antwortender Akzent liegt auf dem schmalen Ausblick in die Ferne; das Laubdach, durch das kein Sonnenstrahl dringt, ist klar in den Massen gegliedert, doch ohne Kleinlichkeit; die verzauberte Stille dieser Waldesnacht atmet eine Poesie, die nur ein Deutscher entdecken konnte. — Von hier ist ein kurzer Schritt nur zur reinen, sich selbst genügenden Landschaft ohne Staffage. Außer einer kleinen Tafel (in München) hat sich eine ganze Reihe radierter Landschaften erhalten. Über die »zusammengeleimte« Landschaft der Niederländer ist Altdorfer weit hinaus; er kennt auch nicht die objektive Beobachtungsschärfe Dürers, so wenig wie das mystisch-pathetische Naturerleben Grünewalds, es ist die schlichte Wirklichkeit der heimischen Landschaft, des engen Donautals unterhalb Passau und das Vorland der Ostalpen, die er mit dem ganzen Reiz der zufälligen malerischen Momente wiedergibt und mit innigem Wohlgefühl durchdringt. Dann aber hat er noch eine große Entdeckung gemacht: das Leben der Luft. Mächtige Wolkengebilde linear und plastisch zu stilisieren hat er der Griffelkunst Dürers überlassen; seine Domäne ist die im hohen Himmelsraum zart verschwebende, zierlich gekräuselte Zirruswolke. Meistens gibt er den Beleuchtungszustand eines heiteren Sommertages, wie er zu der die heroische Steigerung vermeidenden Struktur des Geländes am besten paßt. Er kennt aber auch die Stunden der feierlichen Pracht. In dieser Hinsicht ist die Alexanderschlacht (München, Abb. 113) ein wundersames Bild, wie es keines wieder gibt, in den Einzelheiten durchaus natürlich, im Gesamteindruck hoch phantastisch. Der Horizont ist ausnahmsweise hoch genommen; vorn das Gewühl

der ineinander verkeilten Heerhaufen, mit tausend aufs genaueste ausgeführten Einzelheiten; dann ein weiter Ausblick über buchtenreiche Seen; darüber, wie eine zweite Schlacht, wogende Wolken, deren Ränder die untergehende Sonne mit Glut übergießt. — Maria in der Glorie (Abb. 111). Im Grunde hat Altdorfer hier dasselbe dargestellt wie Raphael in der Madonna di Foligno und der Sistina: die Gottesmutter aus dem offenen Himmel heranschwebend und die Erde zu ihren Füßen segnend. Wir möchten durch diesen Vergleich den volkstümlichen deutschen Maler nicht drücken; was seiner und seiner Umgebung Gefühlsweise erreichbar war, hat er ganz herrlich gestaltet. Das 15. Jahrhundert hatte in der harten Bemühung um das, was es für Wahrheit hielt, die transzendente Welt fahren lassen. Das sechzehnte sehnte sich wieder nach ihr zurück, indem es sich zutraute, mit neuen Mitteln der Darstellungskunst sie glaubhaft zu machen. In den Anfängen des Realismus hatte ein Kölner, der noch mit einem Fuß im Mittelalter stand, an demselben Thema sich versucht (Bd. II, Abb. 469). Der Vergleich ist ungemein lehrreich, er zeigt handgreiflich das Verfehlte des Kompromisses. Jede Raumanschauung fehlt. Das Auge läßt sich nicht überreden, daß es eine im Überirdischen schwebende Gestalt wirklich vor sich sieht. Altdorfer hat es erreicht. Tief unter uns liegt die Erde in sanft verdämmernder Ferne. Die ungeheure Wölbung des Firmaments reißt sich auf, und der Glanz von Gottes Herrlichkeit bricht hervor in unergründlichen Fluten zitternden Lichtes. Maria am vorderen Rande der Wolke ist uns ganz nahe gerückt; keine Gestalt von raphaelischer Formengröße, doch huldvoll und selig, wie sie in der Volksphantasie lebt. Der Chor der musizierenden, Hosianna rufenden Engel, die entferntesten wie Mücken im Lichte tanzend, könnte nicht reizender sein. Echt deutsch ist es, daß auch die humoristische Note nicht fehlt, besonders schalkhaft in dem kindlichen Eifer, mit dem oben die beiden Bübchen mit der Krone herbeieilen. Sie waren zudem nötig als malerisches Ausdrucksmittel für die Raumdistanz. Den irdischen Maßstab gibt unten die Alpenlandschaft: sozusagen »der Abgesang zu dem Hymnus der Hauptdarstellung«. — Wird die Frage gestellt, durch welche zeitgenössische Anregungen Altdorfer auf dieses für ihn einzigartige Bild geführt sein könnte, so muß man zuerst an Dürers »Großes Glück« und den Landauerschen Dreifaltigkeitsaltar denken: hier wie dort eine Lufterscheinung über einer großen, tiefen Landschaft am unteren Rande. Dürers Schüler, wie man früher geglaubt hat, war Altdorfer nicht, doch hat er ihn spätestens 1515 persönlich kennengelernt, in welchem Jahre Dürer ihn zur Mitarbeit am Gebetbuch des Kaisers heranzog.

Unter denen, die sich an Altdorfer bildeten, ist Wolf Huber in Passau eine Persönlichkeit von eigener Bedeutung. Von seinen feurigen Holz-

schnitten gibt Abb. 114 eine Vorstellung. Als Maler schlug er später Wege ein, die zu einer dem italienischen Frühbarock ähnlichen Entwicklung hätten führen können (Abb. 112). Doch waren es nur Ansätze. — Eine andere von Altdorfer ausgehende Gruppe kultivierte die reine Landschaft. Diese Künstler malen nicht, arbeiten nur für den Holzschnitt und die Radierung. Der anziehendste ist der Meister HWG, nur durch wenige Blätter vertreten. Die beiden Nürnberger Augustin Hirschvogel (1504—1553) und Lautensack (1524—1563) verfallen trotz äußerlichen Reichtums der Einfälle dem Manierismus. Sie zeigen die kaum der Kunst eroberte neue Gattung schon in Entartung, stehen übrigens schon jenseits unserer Epoche.

Ohne Frage ist es schwer, die sehr aparte Erscheinung Altdorfers und der Donauschule historisch zu erklären. Voraussetzungslos war sie selbstverständlich nicht. Läge die Sache so, wie im Mittelalter oft, wo wir von den Künstlern nichts wissen und nur ihre Werke in Vergleich bringen können, so würde man leicht so konstruieren: Altdorfer müsse im Dunstkreis Grünewalds gestanden und die entscheidende Inspiration von den zwei Tafeln des Isenheimer Altars, der »Heiligen Nacht« und dem »Besuch der Einsiedler« empfangen haben. Und in der Tat ist das auch behauptet worden. Aber sicher irrig. Alle äußeren Anhaltspunkte für eine solche Annahme fehlen, die Chronologie spricht direkt dagegen. Altdorfer war in den Grundzügen seiner Kunst schon fertig, als der Isenheimer Altar noch gar nicht gemalt war. Dennoch und trotz der gänzlich verschiedenen Artung der Persönlichkeiten besteht in der malerischen Anschauung eine wesentliche Übereinstimmung: darin, daß beide sich den Menschen nur als eingebettet in das Gesamtleben der Natur vorstellen können; und nach der stofflichen Seite in dem, was wir kurz das »Romantische« nennen. Diese Stimmung nun hat bei Grünewald und Altdorfer ihren reinsten, stärksten Ausdruck gefunden, aber keineswegs war sie auf diese und ihren engeren Kreis beschränkt. Der junge Dürer hat ihr einen reichlichen Zoll gezahlt, wenn auch niemals völlig sich von ihr beherrschen lassen; wir werden sie bei Cranach wiederfinden; selbst die Augsburger haben sich ihrer nicht ganz erwehrt. Und sehen wir weiter zurück, so können wir erste, schüchterne Regungen eines romantischen Naturgefühls schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bemerken: im Frankfurter Paradiesgärtlein, in der Solothurner Maria in den Erdbeeren, bei Lukas Moser, am entschiedensten beim sogenannten Meister Franke, gelegentlich auch bei Stephan Lochner; dazu die vielfältigen Analogien im Volkslied. Diese Poetisierung der Wirklichkeit unterscheidet sich ebenso von dem ins Jenseits schreitenden Idealismus des Mittelalters, wie von dem harten, platten Realismus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das 16. brachte die Romantik wieder ans Licht, und wundervoll war sie im

Stillen herangewachsen. Wenn die heutigen Freunde Altdorfers sich durch ihn an Schwind und Eichendorff erinnert fühlen, so kann man das wohl verstehen. Es bleibt aber der große Unterschied, daß die Romantik des 19. Jahrhunderts eine abgeleitete, die des 16. Jahrhunderts eine ursprüngliche war.

Lucas Cranach.

(Abb. 117— 129.)

Wir sehen in ihm ein großes Talent in frühzeitigen Stillstand und bald auch Rückgang verfallen. Er ist darin das genaue Gegenteil von Dürer, der »immer strebend sich bemühte« bis ans Ende, auch bei sinkender Kraft noch immer wuchs. Bei Cranach war die rückläufige Entwicklung nicht Folge einer Erschöpfung des Talents, sondern einer Schwäche des Charakters. Wir müssen ihn uns vorstellen als eine schmiegsame, ungemein anregbare, aber auch der Anregung bedürftige Persönlichkeit, sehr fähig, einer ihm entgegengebrachten Stimmung Ausdruck zu verleihen, unfähig, sie selbst zu erzeugen. Es wurde ihm nur zu leicht, sich seiner jeweiligen Umgebung geistig anzupassen. Dadurch wurde die Versetzung auf den — verglichen mit Oberdeutschland, von wo er kam — künstlerisch sterilen Boden von Wittenberg sein Unglück und wurde es doppelt, weil mit dem Sinken seiner Leistungen seine äußeren Erfolge stiegen. Durch die Verwahrlosung seines Talents wurde sein bürgerlicher Charakter nicht in Mitleidenschaft gezogen. Er genoß bei seinen Mitbürgern ein wohlverdientes Ansehen, die Freundschaft Luthers und Melanchthons, das Vertrauen seines kurfürstlichen Herrn, dem er nach der Schlacht bei Mühlberg in rührender Treue, seinen 78 Jahren zum Trotz, in die Gefangenschaft folgte. Die Kehrseite dieser liebenswürdigen menschlichen Eigenschaften war das allzu gefällige Eingehen auf die in Sachsen vorgefundene Rückständigkeit des Geschmacks. Von den bedeutenden Leistungen seiner Jugend, die lange vergessen waren, hat erst die jüngste Zeit einige Bruchstücke wieder entdeckt. Sie zeigen ihn mit vollen Segeln im Fahrwasser der Romantik, welches der Grund ist, ihn an dieser Stelle unserer Darstellung einzuordnen.

Der Name Cranach ist die orthographische Variante des heute Kronach geschriebenen Namens seiner im bischöflich bambergischen Territorium gelegenen Vaterstadt. Dort wurde er 1472 geboren, also ein Jahr später als Dürer. Von seinen Anfängen wissen wir nichts. Für uns sichtbar wird er zuerst als 30jähriger. 1502 malte er eine Kreuzigung für das Schottenkloster in Wien, 1503 ein Bildnis des Professors Reuß an der Wiener Universität und im selben Jahr für das Kloster Attel bei Wasserburg am Inn eine zweite Kreuzigung (München). Dann 1504 eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Berlin). Dazu zwei Holzschnitte,

die wiederum die Kreuzigung zum Gegenstand haben. Diese Werke zeigen Cranach mitten im Sturm und Drang, der seit der Jahrhundertwende die oberdeutsche Künstlerjugend ergriffen hatte, und ihn als einen ihrer ersten und kühnsten Vorkämpfer. Nicht weniges erinnert sowohl an Grünewald wie an Altdorfer, aber schon die Chronologie schließt den Gedanken an Beeinflussung von dieser Seite aus. Sucht man nach Anknüpfung an Älteres, so kann an die wilden Naturalisten der Münchner Schule, an Mäleßkircher und Pollak gedacht werden, auch die frühen Holzschnitte Dürers werden ihm schwerlich unbekannt geblieben sein. Doch mit solchen einzelnen Hinweisen ist wenig getan. Wenn drei scharf ausgeprägte, dabei unter sich in keiner Berührung stehende Individualitäten, wie Grünewald, Altdorfer und Cranach, in der gleichen Richtung zusammentreffen, so muß man auf eine weite Verbreitung der Keime dieser neuen Gesinnung schließen. Nun zeigen die oben genannten, für uns frühesten Werke Cranachs ihn in einer rapiden Entwicklung. Besäßen wir nicht die festen Datierungen, so würden wir zwischen der Wiener Kreuzigung von 1502 und der Münchner von 1503 eine beträchtliche Zeitspanne vermuten. Auf der ersten (sowie den gleichartigen Holzschnitten) rüttelt das wilde Ungestüm der Einzelform noch vergeblich an den Schranken einer altertümlich befangenen Bildform; auf der zweiten ist mit einem gewaltigen Satz der Boden einer neuen, freieren Welt erreicht. Um mehr als bloß die Bildform handelt es sich dabei. Jahrhundertelang war in der Darstellung der Kreuzigung die dogmatische Idee in symbolischer Fassung das Herrschende gewesen. Neben dem Gekreuzigten sah man in streng symmetrischer Anordnung Maria und Johannes, dazu etwa noch die allegorischen Figuren der Ecclesia und Synagoge. Allmählich drangen realistisch-historische Momente ein. Das 15. Jahrhundert gab eine große bewegte Menge, zuweilen ein rohes Jahrmarktsgetümmel. Das 16. Jahrhundert ringt sich davon los: man nehme als Beispiel die jüngeren Darstellungen Dürers, dann Burgkmair, Grünewald und, früher noch als sie, Cranach. Aber während Grünewald mit starkem Akzent zur hieratisch-symbolischen Auffassung sich zurückwendet, so gibt Cranach zwar einen in der Erzählung der Evangelien begründeten Moment, doch in einer von innen heraus neu erlebten Vision. Wieviel Wandlungen bisher das Kreuzigungsbild durchgemacht hatte, unangetastet blieb die Stellung des Kreuzes in der Mittelachse des Bildes, was auch der unruhigsten Komposition noch einen Rest von Feierlichkeit bewahrt ließ. Bei Cranach ist das Kreuz Christi an die eine Seite gerückt, die Kreuze der Schächer an die andere, und zwar an den äußersten Rand, so daß sie in der Grundrißstellung ein Dreieck bilden. Zwischen ihnen steht Maria, fest und gehalten zum sterbenden Sohn aufblickend; außer ihr nur Johannes; alle andern Personen sind vom Schauplatz abgetreten. Man bemerkt sofort, daß in der abstrakten Räumlichkeit der alten Dar-

stellungen das Alleinsein von Maria und Johannes einen völlig andern Sinn hatte; zur schaurigen Einsamkeit auf der Schädelstätte wird sie erst hier. Der mimische Ausdruck ist im Vergleich mit Grünewald gebunden, die mächtigste Sprache spricht die Situation als solche. Über der in hellem Sonnenlicht daliegenden Landschaft zu Häupten des Sterbenden wird eine schwarze Wolke mit zerfetzten, gleißenden Rändern vom Stoßwind herangepeitscht — Maria ist in ihrem Schmerz erstarrt, die Natur gerät in Aufruhr.

Das Bild beleuchtet blitzartig die veränderte Lage der Kunst, bei der wir noch einen Augenblick verweilen müssen. Im Mittelalter hatte unbedingt die religiöse Idee den Primat gehabt; die Kunst hatte sich dienend zu ihr zu verhalten — wo es sein mußte, sich ihr zu opfern. Cranach ist nun bei dem Bruch mit der Tradition offenbar nicht von der Frage ausgegangen: wie bringe ich den religiösen Gehalt des Themas besser als bisher zum Ausdruck?, sondern das Bestimmende für ihn war ein neuer malerischer Gedanke. Wahrscheinlich war er sich des Revolutionären in seinem Vorgehen gar nicht bewußt. Das verringert nicht die Bedeutung desselben: in diesem Augenblick war die Kunst neben der Religion autonom geworden. In den, übrigens nicht zahlreichen, Kreuzigungsbildern seiner späteren Jahre fiel er wieder in die ältere Auffassung zurück, und es ist merkwürdig genug, daß es gerade in der reformatorischen Atmosphäre von Wittenberg geschah. Die sehr zusammengesetzten Ursachen können hier nicht erörtert werden.

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (Abb. 118). Diese Szene (die von der Reise durch die Wüste auf dem Rücken des Saumtieres zu unterscheiden ist) wurde von der Frühzeit des 16. Jahrhunderts mit besonderer Liebe ausgebildet. Vielleicht war Cranach der erste, der sie als gesondertes Gemälde behandelt hat und, wie man sieht, nicht im Sinn eines Andachtsbildes. Das 16. Jahrhundert entband nicht nur die leidenschaftlichen und heroischen Gefühle, es liebte auch das Idyllische. Die »Ruhe auf der Flucht« ordnet sich dem neuen Gattungsbegriff der »Heiligen Familie« ein. So, wie sie von den Deutschen dargestellt wird, unterscheidet sie sich in der Tonart ebenso von den idealen Konstruktionen Lionardos und Raphaels, wie von der Holzhackerfamilie und verwandten Darstellungen Rembrandts. Zu ihm gehört (man vergleiche Dürer und Altdorfer Abb. 29 und 106) ein um das Christkind sich scharender Engelschor, der aber nicht kommt, es anzubeten, wie in der Weihnachtsszene, sondern um mit ihm zu spielen. Einer bringt einen eben gefangenen Vogel, ein anderer schöpft Wasser aus dem vom Felsen herabrieselnden Quell, die größeren haben sich frisch vom Strauch Schalmeien geschnitzt. Bei Dürer haben die Flüchtlinge in einem Burghof, bei Altdorfer bei einem Brunnen an der Straße Rast gemacht; Cranach verlegt die Szene in die freie Natur, auf eine Heide mit zerstreuten Bäumen.

Die verwetterte Tanne, die Birken und jungen Föhren sind vorzüglich individualisiert. Es ist die erste »intime« Landschaft, nach dem Maßstab des herrschenden Durchschnittsgeschmacks uninteressiert; Dürer hatte es zwar schon etwas früher, aber nur sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit sich erlaubt. Wäre nicht die energische, leuchtende Färbung da, auf den einfachen Kontrast von Rot und Grün gestimmt, und die irgendwie mit Dürer zusammenhängende feste tektonische Struktur, so würde man sagen können: dies Bild ist ein Altdorfer vor Altdorfer.

Dasselbe Datum 1504 trägt eine Zeichnung mit einem Liebespaar am Waldrande (Abb. 122). Es ist kein vorläufiger Einfall, sondern eine ausgereifte Komposition, der zur Umwandlung in Gemälde oder Stich nur der Besteller fehlte. Die Szene deckt sich mit einem beliebten Volksliedmotiv. Auch die Stecher hatten sich ihrer frühzeitig bemächtigt. Aber wie steif erscheint in ihrer Wiedergabe Dürer gegen das vibrierende Empfindungsleben Cranachs. Die Verschmelzung mit der Landschaft ist vielleicht noch um einen Grad intimer als auf dem Fluchtbilde.

Voll Erwartung stellen wir die Frage: Wie wird dieser poesievolle, feinnervige und kühne Romantiker sich weiterentwickeln?

Noch im selben Jahre 1504 finden wir ihn in Wittenberg, wo er von nun ab 46 Jahre lang eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltet hat. Aber sein künstlerischer Aufstieg war zu Ende. Etwa ein Jahrzehnt noch hielt er sich in guten Augenblicken auf der erreichten Höhe, dann versank seine Kunst gemächlich in »Brauch«, dem zu entfliehen ein Dürer immer aufs höchste sich anstrengte. Auch der jüngste, sehr apologetisch gestimmte Biograph Cranachs findet es »psychologisch nahezu unbegreiflich«, wie schnell und wie leichten Herzens er in Wittenberg seine bisherigen Errungenschaften wieder preisgab. Man sieht daraus, daß die große Forderung des neuen Jahrhunderts, das Selbstbestimmungsrecht des Individuums, noch nicht allgemein anerkannt war. Cranach muß gefühlt haben, daß die Bedingung seines Gedeihens in Sachsen die Anpassung an den vorgefundenen Durchschnittsgeschmack war. Die sächsisch-thüringischen Lokalschulen — die beste war die Leipziger — sind bis jetzt wohl etwas zu gering geschätzt worden. Allein sie waren, verglichen mit den oberdeutschen, altertümlich befangen. Wenn der Kurfürst fremde Kunstwerke erwarb und gelegentlich einen niederländischen und sogar einen italienischen Maler an seinen Hof zog, so blieb doch die tiefere Wirkung aus. In Sachsen der Erste zu sein, wurde Cranach allzu leicht gemacht. Der Professor Christoph Scheurl pries ihn in einer akademischen Prunkrede als den zweitgrößten Maler Deutschlands nächst dem »unvergleichlichen« Albrecht Dürer. Die sächsischen Fürsten überhäuften ihn mit Aufträgen. Es ist von Wandgemälden für ihre Schlösser die Rede, wie es scheint, auf Leinwand gemalte Dekorationen als Ersatz für gewirkte Tapeten. Auch von Cranachs Tafelbildern aus dieser Epoche

ist das meiste verschollen. Der in der Dresdener Galerie aufbewahrte Katharinenaltar von 1506 (die Flügel in der Sammlung Speck von Sternburg in Lützschena) kann als Beispiel dienen. Cranach ist hier auf die gesicherte Bahn des kirchlichen Repräsentationsbildes zurückgekehrt. Es ist eine stückweise zusammengebaute Komposition, überfüllt und alles am vorderen Bildrand zusammengedrängt, viele hübsche Köpfe, aber kein linearer Zusammenhang. Dasselbe gilt von der Tafel mit den vierzehn Nothelfern in Torgau. Am längsten hält sich die Erinnerung an seine im Bereich des »Donaustils« zugebrachten Jahre frisch in seinen Holzschnitten. Wer nur seine kleinen, sauber gemalten Tafeln mit ihren netten Figürchen kennt, findet sich hier überrascht durch eine Frische und Größe der Gestaltung, die ihm seinen Platz unter den ersten Meistern des Holzschnitts sichert. Im Jahre 1508 hat Cranach den umfangreichen Auftrag für das Wittenberger Heiltumsbuch erledigt, von 1509 sind mehrere Meisterschnitte. In dieselbe Zeit fallen seine ersten Versuche im Kupferstich, in dem er es bis zu voller Beherrschung der Technik freilich nicht brachte. Der Stich mit der Büste des hl. Chrysostomus und der Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus zeigen ihn zum letztenmal in seiner Stärke als Landschafter. Er wäre durch seine Begabung berufen gewesen, neben Dürer und Altdorfer ein Bahnbrecher auf diesem Gebiete zu werden, in der einschläfernden Atmosphäre seiner Wittenberger Vielgeschäftigkeit verdarb sehr bald auch dieser Trieb.

Das Jahr 1509 wurde noch aus einem andern Grunde für Cranach bedeutungsvoll. Es eröffnete ihm zum erstenmal den Blick auf die Renaissance. In seinen oberdeutschen, romantischen Jugendjahren hatte er sie noch nicht beachtet. Jetzt geschah es auf einer Reise nach Flandern, die er im Auftrage seines fürstlichen Herren (wohl zum Zweck von Kunstankäufen) unternahm. Was er dort im Kreise der Quinten Massys und Mabuse gesehen, schlug sich in dem für Torgau gemalten Sippenaltar nieder (jetzt in Frankfurt a. M.). Wäre nicht seine volle Inschrift auf dem Bilde, man würde es ihm nicht zutrauen: Von der quälenden Enge seiner früheren Wittenberger Bilder hat er sich ganz befreit; die räumliche Anordnung ist klar und weit und der Aufbau rhythmisch klangvoll. Er mochte glauben, schon im Besitz des Geheimnisses der antikischen Art zu sein. So weit war er freilich noch nicht. Aber es bleibt doch erstaunlich, wieviel von dem äußeren Sichgeben der Renaissance in der kurzen Zeit und bei einer Kenntnis aus zweiter Hand er sich anzueignen vermocht hat. — Ein Klang aus dem Süden ist noch aus einem zweiten Bilde dieses fruchtbaren Jahres 1509 zu hören, aus der Venus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 125). Wieder müssen wir erstaunen. Es ist Cranachs erster Versuch in der Darstellung des schleierlosen Frauenleibes — und gleich lebensgroß! Es liegt etwas Berückendes in der düsteren Schönheit dieser nichts weniger als unbefangenen Zauberin. Dürer war tiefer in

den rhythmischen Bau eingedrungen, den Reiz der sanft schwellenden Oberfläche hat Cranach stärker empfunden. Es vergingen viele Jahre, bis er wieder auf das Nackte zurückkam. Dann allerdings, als die humanistische Schulgelehrsamkeit den Geschmack des Publikums dazu erzogen hatte, gingen die nackten Figürchen, die bald Venus, bald Eva, bald Lucretia, bald Diana heißen, zu Dutzenden aus seiner Werkstatt hervor (Abb. 124 u. 126). Der Renaissancehauch ist ganz verflogen und die Natur nur sehr oberflächlich angesehen. Diese blassen, blutlosen, gezierten Püppchen sind vielmehr letzte Ausläufer des spätgotischen Rokoko ganz treffend genannt worden. Weniger kecke Besteller begnügten sich schon mit der Halbfigur einer Judith (Abb. 127).

Es ist wichtig, festzustellen, daß die Verflachung von Cranachs Stil schon vor der Reformation begonnen hat. Die Reformation hat sie allerdings beschleunigt. Luther war zwar kein Savonarola, veranstaltete keine Verbrennung der Eitelkeiten, auf deren Scheiterhaufen die Bilder zuoberst lagen, und Cranach war nicht wie Botticelli und Fra Bartolomeo, die in einem Paroxysmus der Askese für eine Weile der Kunst ganz absagten. Aber er mußte es doch bald erfahren, nicht nur, daß eine Hauptquelle der bisherigen Aufträge zu fließen aufhörte, sondern daß die ganze Atmosphäre sich ungünstig veränderte: ganz andere Fragen als die der Kunst beherrschten in Wittenberg die Geister. Und Cranach, der überzeugte Anhänger der neuen Lehre, merkte das auch an sich selbst. Doch als tüchtiger Bürger fand er sich in die Lage. 1520 kaufte er eine Apotheke, 1523 einen Buch- und Papierladen, auch der öffentliche Dienst beanspruchte ihn, wiederholt war er Ratsherr und schließlich Bürgermeister. Seine Malerwerkstatt lieferte, was man zum häuslichen Schmuck begehrte, kleine Bildchen frommen oder auch unfrommen Inhalts, aber auch Wappen und Pferdedecken für Turniere und noch geringere Anstreicherarbeiten. Eine scharfe Unterscheidung zwischen eigenhändigen und Werkstattsarbeiten ist schon als Fragestellung nicht möglich; das bekannte Zeichen der geflügelten Schlange ist nur Unternehmermarke. Porträts der Männer des Tages, Luthers, Melanchthons, Bugenhagens, der kurfürstlichen Familie waren eine gangbare Ware (Abb. 128 u. 129). Es ist dringend nötig, zwischen seinen Naturaufnahmen und den Werkstattherrichtungen zu unterscheiden. Die ersteren, klar und einfach in der Form, wenn auch schon nicht ganz frei von gewohnheitsmäßigen Zügen, geben den Kopf allein; danach wurde, oft erst nach Jahren, in der Werkstatt das eigentliche Gemälde ausgeführt, wobei schon die Gesichtszüge trockener und schematischer werden und oft die prunkvolle, malerisch ohne Reiz behandelte Kleidung das Hauptanliegen wurde. Von seinen Lutherporträts, deren Zahl ein Zeitgenosse auf »tausend« angibt, ist nur ein sehr kleiner Teil nach dem Leben gezeichnet, vielleicht keines nach dem Leben gemalt. Der mächtige Kupferstich von 1521 (Abb. 3) gibt eine vernichtende

Kritik fast aller übrigen. Hier hat ihn die große Persönlichkeit und der große Moment über sich selbst erhoben. Intimer und tiefer ist das kleine Rundbild in der Wittenberger Lutherhalle. Seine Melanchthonbildnisse mögen an Modellähnlichkeit nichts zu wünschen lassen; das Wesen des Mannes zu erfassen, wie Dürer es tat, hat er nicht versucht.

Bemerken wir noch, daß man gegenüber dem Vorstellungskreise der alten Kirche in Wittenberg durchaus tolerant war. Cranach hat für die Bischöfe von Eichstätt (Abb. 123), Naumburg und in größerer Menge für den Kardinal Albrecht von Brandenburg Kirchenbilder gemalt, die allen altkirchlichen Ansprüchen genügten. War es nur seine Schuld, daß er dem protestantischen Ideenkreise, so sehr er in ihm lebte, künstlerisch doch nichts abzugewinnen vermocht hat? Über einige spitzfindige Allegorien kam er nicht hinaus. Wärmeres Leben besitzt nur das Altarbild der Hauptkirche in Weimar, von ihm eigenhändig gemalt in seinem letzten Lebensjahr, als er seinen kurfürstlichen Herrn dorthin in die Gefangenschaft begleitete. Es ist in der Bildform viel altkirchlicher als die ein halbes Jahrhundert ältere Kreuzigung aus Attel. Nur gegenständlich neue Figuren sind in das alte Bildschema eingefügt. Rechts vom Kreuze, wo früher Maria stand, steht der Auferstandene als Sieger über Teufel und Tod, links, von einem Strahl des erlösenden Blutes getroffen, der Maler selbst zwischen Johannes dem Täufer und Martin Luther. Der 80jährige hat dies Bekenntnisbild noch mit vollkommen fester Hand gemalt und besser als sehr vieles, was sonst seinen Namen trägt. Es ist klar protestantisch gedacht, wie hier der einzelne Mensch ohne kirchliche Vermittlung der erlösenden Gnade gewiß wird — nicht minder klar, daß aus diesem Gedankenkreise heraus eine neue kirchliche Kunst nicht geschaffen werden konnte.

Drittes Kapitel.

Augsburg, die Holbeins und der Klassizismus.

Die künstlerische Begabung der Schwaben ist geschichtlich zu keinem geschlossenen Ausdruck gelangt. Gerade seine höchstbegabten Söhne hat der schwäbische Stamm dem Ausland abgetreten. Die Parler machten ihr Glück in Böhmen; Ulrich Ensinger verließ das Ulmer Münster, um den Turm des Straßburgers zu bauen; Konrad Witz ging an Basel und Genf, Stephan Lochner an Köln verloren; Martin Schongauer und Hans Baldung sind von schwäbischen Eltern im Elsaß geboren; das größte künstlerische Genie des Stammes, Holbein, hat der Heimat noch als halber Knabe den Rücken gekehrt — und wir dürfen in diesem Zusammenhang noch daran erinnern, daß Mozart nur durch Zufall in Salzburg auf die Welt gekommen ist, vom Vater her aber, wie Holbein, ein Augsburger war. Das Kunstleben Schwabens litt am Mangel eines Mittelpunkts. Im Mittelalter hatten, doch nur bis zu einem gewissen Grade, Konstanz und Augsburg, die schwäbischen Bischofsitze, dafür gelten können. Im 15. Jahrhundert war Ulm hervorgetreten, doch fehlt viel daran, daß ulmische und schwäbische Kunst eins wären.

Um die Wende zum 16. Jahrhundert nun trat Augsburg an die Spitze. Es wurde der Hochsitz der Frührenaissance. Welche historische Konstellation dazu führte, ist leicht zu verstehen: damals war die Blütezeit des Handels mit Venedig. Die 1509 begonnene, 1518 vollendete Kapelle der Fugger bei St. Anna ist das erste in Renaissanceformen gebaute und geschmückte Architekturwerk auf deutschem Boden. Kaiser Maximilian hat sich in keiner andern Stadt außerhalb seiner Erblande so oft und gern aufgehalten, weshalb ihn der König von Frankreich spottend den Bürgermeister von Augsburg nannte. Ihm gefiel der Zusatz italienischer Formkultur, mit dem der Patriziat die Pracht seiner Feste veredelte.

Aber der Verkehr mit Venedig machte es nicht allein. Es liegt im künstlerischen Naturell der Schwaben ein der sanften und zugleich gebundenen Schönheit der Renaissance wahlverwandter Zug. Wir können ihn in der Dichtkunst herab bis auf Hölderlin und Mörike verfolgen,

sogar Uhland ist in der Form Klassiker. Unter den bedeutenden deutschen Malern im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert waren die Schwaben Zeitblom und der ältere Holbein die einzigen, die sich von der romantisch-barocken Strömung nicht ergreifen ließen. Bei den Plastikern ist es ebenso. Von einem Veit Stoß führt kein Weg zur Renaissance, wohl aber können wir uns vorstellen, daß der Meister des Blaubeurer Altars oder des Mörlin-Epitaphs in Augsburg ihn gefunden hätte.

Holbein der Ältere.

(Abb. 130—135.)

Er muß einige Jahre älter gewesen sein als Dürer. Seine Bilder aus den 90er Jahren zeigen eine offenkundige Abkehr von dem bis dahin herrschend gewesenen Realismus niederländischer Observanz: keine Landschaft, kein Interesse an den intimen Reizen der Oberfläche, die Anlage unräumlich, die die Fläche dicht besetzenden Figuren vor dunklem Grunde. Durch dies Fallenlassen der von der letzten Generation am meisten geschätzten Errungenschaften wirken sie geradezu altertümlich. In Holbeins weiterer Entwicklung bildet der 1501 in Frankfurt für die Dominikaner ausgeführte Passionsaltar eine merkwürdige Episode. Man erkennt ihn nicht wieder. Eine starke, helle Farbigkeit und gewaltsame Bewegtheit ist an die Stelle der früheren Gelassenheit getreten. Offenbar ist hier Holbein in dieselbe uns freilich nicht näher bekannte romantisch-barocke Sphäre hineingeraten, die die Prämisse für die Kunst Grünewalds war. Eine dauernde Bedeutung hat sie für ihn nicht gehabt. Die Bilder des nächsten Jahrzehnts zeigen als sein wahres Element das spätgotische Rokoko. Er machte sich an die Fortsetzung der Basiliken-bilder. Mit ihnen hat es folgende Bewandtnis. Das Katharinenkloster in Augsburg besaß das päpstliche Privileg zur Gewährung eines Ablasses, der dem Besuch der »sieben Kirchen« Roms gleichwertig sein sollte, was den Gedanken eingab, den 1496 begonnenen neuen Kreuzgang mit Bildern zu schmücken, auf denen die Legenden der Titelheiligen jener römischen Hauptkirchen dargestellt werden sollten. Es ist bezeichnend, daß sie nicht als Fresken, sondern als in die Wand eingelassene Holztafeln ausgeführt wurden. Vergleicht man die Paulsbasilika von 1504 mit den im selben Jahre gemalten Bildern Dürers und Cranachs, dem Paumgärtnerschen Altar und der Kreuzigung für Attel, so erweist sich, daß Holbein noch diesseits des Grenzflusses stand, den jene schon überschritten hatten. Im dritten Jahrzehnt wurde er, keineswegs der erste in Augsburg, von der Renaissancewelle ergriffen. Sein glückliches Naturell machte es ihm leicht, sich ihr hinzugeben. Aber in die Tiefe zu tauchen, war nicht seine Sache. Er war kein Bahnbrecher. Der Sebastiansaltar (jetzt in München) von 1516 ist, wo nicht im Hauptbilde, so doch in den

Flügeln (Abb. 131—132) eine der glücklichsten Verschmelzungen der alten mit der neuen Form. Man wird nicht sagen können, daß die deutsche Seite dabei zu kurz gekommen sei. — Eine wichtige Seite seines Talentes ist aber öffentlich gar nicht zu Wort gekommen. Seine Porträtstudien, schlichte Silberstiftzeichnungen, zeigen eine außerordentliche Begabung, in Reduktion auf wenige entscheidende Züge das Wesentliche einer Individualität zu erfassen (Abb. 134). Daß er noch keine Aufträge für Porträts als selbständige Bildtafeln finden konnte, ist in dieser für italienische Sitte sonst so empfänglichen Stadt doppelt auffallend. Dafür hielt er sich auf seinen Kirchenbildern schadlos. Selbst das große Glasgemälde in Eichstätt birgt unter dem Schutzmantel der Madonna eine ganze Versammlung porträtmäßig gefaßter Menschen, einzelne sogar mit fast karikaturistischer Zuspitzung (Abb. 133).

Wie es scheint, haben zerrüttete bürgerliche Verhältnisse ihn aus seiner Vaterstadt vertrieben. Wir finden ihn im Elsaß wieder, in Isenheim, wo er 1519 sein letztes, größtes und reichstes Bild malte, den »Brunnen des Lebens« (später nach München in die Sammlung des Kurfürsten Maximilian I. und von dort nach Lissabon gekommen, Abb. 135). Das größte der vielerlei Rätsel, die es aufgibt, ist, daß es im Schatten des Grünewaldaltars entstehen und doch nicht den leisesten Einfluß von ihm widerspiegeln konnte. Fremde Beziehungen sind da, aber sie weisen in ganz andere Richtungen. Eine Zeitlang hat die Stilkritik darin die Arbeit eines in Italien gebildeten Niederländers sehen wollen. Heute wird an der Urheberschaft Holbeins nicht gezweifelt. Es ist eine streng tektonische Komposition. Ganz vorn sieht man den mystischen Brunnen, hinter ihm thront die Muttergottes, sechs weibliche Heilige umgeben sie, im Mittel- und Hintergrunde noch viele andere. Eine solche Fülle weicher Schönheit, wie sie über diese Frauengestalten gleichmäßig ausgebreitet ist, war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Den Eindruck festlichen Glanzes vollendet die triumphbogenartige Prachtarchitektur der oberen Hälfte. Die räumliche Anordnung ist von einer bei Holbein noch nicht dagewesenen Freiheit und Luftigkeit. Aber optisch überzeugend ist sie nicht. Zwischen dem oberen und unteren Teil, der Architektur und der Figurengruppe, besteht kein Zusammenhang, außer im Sinne der Flächenordnung. Schon dies weist auf die getrennte Herkunft der Bestandteile hin. Man muß aber bestimmter noch sagen: die Figurengruppe gibt ein damals den Niederländern aus der Schule Gerard Davids geläufiges, auch in Köln aufgenommenes Schema wieder; und der Triumphbogen ist die wörtliche Wiederholung einer, unbekannt von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten (auch vom Bildhauer Hans Daucher benutzten) Komposition. Den Zauber ruhiger Schönheit und sanfter Farbenharmonie jedoch hat Holbein von niemandem entlehnen können, wenn er ihn nicht selbst empfand. Ist nicht aber auch die eigentümliche

Verwendung der Architektur als Krönung eines Hochbildes — die Niederländer kennen sie nicht, wie auch kein Deutscher vorher — Holbeins Gedanke? Hier liegt ein weiteres Rätsel. Denn hierfür gibt es keine Prämissen als nur in Italien (wobei man nicht bloß an Raphaels Sposalizio zu erinnern braucht). Die Behauptung, daß Holbeins Lebensbrunnen nur indirekt mit Italien zusammenhänge, wird sich nicht aufrechterhalten lassen. Vermutungen abzuwägen, wie dieser doppelte und nicht so ganz oberflächliche fremde Einschlag zu erklären wäre, ist hier nicht der Ort. Wir würden wahrscheinlich klarer sehen, wenn sich aus Holbeins letzter Zeit mehr Bilder erhalten hätten als nur dies eine. Es vergingen noch fünf Jahre bis zu seinem Tode, 1524.

Hans Burgkmair.

(Abb. 136—146.)

Den ersten Platz in der Augsburger Frührenaissance, dem Range wie der Zeitfolge nach, nimmt Hans Burgkmair ein. Er wurde geboren 1473 als Sohn eines Malers, von dem wir nur den Namen kennen. Die Etappen seiner Wanderjahre sind dieselben wie bei Dürer: zuerst das Elsaß, wo Schongauer sein Meister war, dann Venedig. Er scheint später noch zweimal dort gewesen zu sein. Daß er die Kunst des Südens in einem weit früheren Lebensalter kennenlernte als Holbein, und daß er sie in ihrem eigenem Lande sah, dies gab ihm von vornherein einen Vorsprung, den jener nie einholte. Aber auch mit Dürer verglichen ist seine Einstellung zur italienischen Kunst eine andere. Nicht mit fester Fragestellung tritt er an sie heran, nicht über ewig gültige Gesetze sucht er Aufschluß in ihr, also nicht mit dem Verstande prüft er sie, um aus ihren für tauglich befundenen Elementen seine eigene neue Kunst sich aufzubauen: sondern, naiver und sinnlicher, empfindet er sie als ein Ganzes, gleichsam als eine zweite, schönere Natur. Sein ein Jahr vor seinem Tode gemaltes Selbstporträt hilft uns, ihn verstehen; aus den weichen Zügen spricht ein feiner, sensibler, vornehmer Geist. Während das Schicksal mit Dürer eigentlich unlogisch verfuhr, als es ihn Italien gerade in der Gestalt Venedigs kennenlehrte, fand sich Burgkmaier in der daseinsfrohen Lagunenstadt wie in seinem eigenen Element. Denn er war ein Vollblut*maler* schon von Natur.

Der erste bedeutende Auftrag, den er erhielt, war 1501 die Petrusbasilika für das Katharinenkloster (Abb. 137). Die venezianische Marmortür an der Kirchenfront bezeugt so sicher wie eine Urkunde, daß ein erster Besuch in Venedig schon hinter ihm lag; auch ohne sie würde man aus der ganzen Haltung des Bildes es entnehmen können. Man vergleiche es nur mit der ein Jahr früher an derselben Stelle ausgeführten Marienbasilika Holbeins. Bezeichnend von vornherein ist die verschiedene

Teilung der Bildfläche: senkrecht bei Holbein, wagerecht bei Burgkmair. Im oberen Segment ist das Gebet Christi am Ölberg dargestellt; andere haben vorher und nachher den seelischen Gehalt der Szene bedeutender aufgefaßt, aber eine so leichte und freie Anordnung im landschaftlichen Raum war in Deutschland noch nicht gesehen worden. Derselbe Vorzug ist der unteren Szene eigen. Die durch die niedrige und in die Breite gezogene Bildfläche gebotene Schwierigkeit für eine zentrale Komposition ist glänzend überwunden. In der Mitte thront der Apostelfürst, in achtungsvoller Entfernung stehen beiderseits, eine weite Gasse bildend, die vierzehn Nothelfer. Die Anordnung der Reihen ist klar, von großer Natürlichkeit und ungesucht mannigfaltig in den Motiven. In der Einzelbildung herrscht noch spätgotischer Formengeschmack, aber auch ein Gefühl für menschliche Würde, das eine neue Zeit ankündigt. An einen Schongauerschüler wird wohl niemand vor diesem Bilde denken. — Von 1507 ist der große Altar der Augsburger Galerie mit Christus und Maria als Himmelskönigin. Sehr vornehm in der Repräsentation, harmonisch und prächtig. Der großen Madonna des Germanischen Museums von 1509 (Abb. 136) muß eine zweite, wenn nicht schon dritte Reise in den Süden vorausgegangen sein. Alles erinnert an ihn: die weltlich edel aufgefaßte Würde und Anmut der schönen Frau, die Zierformen des kostbaren Marmorthrones, die satte Üppigkeit der venezianischen Voralpenlandschaft, die tiefe, goldene Glut der Farben. Nur ein Nordländer konnte die Pracht der südlichen Natur so enthusiastisch schildern. Vielleicht hätte ein Italiener auch die leichte Verschiebung aus der Mittelachse nicht für passend gefunden, aber sie unterstützt den Eindruck idyllischer Ungezwungenheit. Unbegreiflich ist nur die durch ein unglückliches Modell verschuldete Geschmacksverirrung in den Formen des Kindes. — Zehn Jahre später, auf dem Kreuzigungsaltar der Katharinenkirche (jetzt in der Münchener Pinakothek), ist Burgkmair in die Sphäre der Hochrenaissance eingetreten. Ein unerwünschtes Zugeständnis an die nordische Gewohnheit (die Dürer schon früher durchbrochen hatte) ist die Beigabe der Flügel. Der einfach große Rhythmus spricht am meisten bei Isolierung des Mittelbildes (Abb. 139) und würde noch stärker wirken, wenn der Maßstab hätte größer sein dürfen. Nichts in dieser Zeit ist ähnlich monumental und klassisch empfunden, obschon Einzelheiten von der Einwirkung der herrschenden Romantik nicht frei sind: so die schräge Stellung des Kreuzes und die kruden Spuren der Stäupung auf dem Körper. — Die Landschaft ist bei Burgkmair niemals gleichgültig. Einmal, im Mittelbilde des Johannesaltars (München), Johannes auf Patmos, hat er sich den Romantikern so weit genähert, daß er die Landschaft zum dominierenden Thema machte, allerdings nicht in intimer, sondern repräsentativer Auffassung. Der Apokalyptiker ist von seiner Schriftrolle aufgeschreckt durch ein gewaltiges Rauschen in den Gipfeln der hohen

Palmen. Zwischen ihnen erscheint in den Wolken die sich offenbarende Gottheit. Affen und bunte Papageien bevölkern den tropischen Wald und erinnern daran, daß damals Augsburger Handelshäuser ihre Augen auf die Erschließung der eben entdeckten neuen Welt gerichtet hatten *. Auch die Pflanzen des Waldbodens sind mit einer Eingänglichkeit dargestellt, die Burgkmaier sonst fremd ist. — Das letzte große Bild (1528) greift ins Alte Testament: Esther vor Ahasverus (Abb. 141). Es ist nicht als religiöses Bild anzusehen, sondern als Zusammenfassung venezianischer Eindrücke, zu denen damals auch die orientalischen Kostüme gehörten. Man sieht eine äußerste Prachtentfaltung und Fülle kostbarer Stoffe, die Architektur schimmernd von Marmor, mit antiken Reliefs eingelegt, sehr wirksam die Überschneidung durch den vordersten Pfeiler, in der Tiefe als guter Bekannter einer der Flaggenmasten vom Markusplatz. Das Bild ist malerisch reicher und tiefer als alles Vorangegangene. Im Gegensatz dazu fehlt der Schlacht bei Cannä (1529), welche zu dem Zyklus von Schlachtenbildern gehört, die Herzog Wilhelm von Baiern sich malen ließ, der malerische Gesamteindruck; vielleicht geht die Anordnung in drei Staffeln auf ein antikes Relief zurück; im einzelnen jedoch ist vieles auch hier ungemein lebendig und eindringlich.

Man müßte annehmen, daß die italienischen Vorbilder wie die eigene Neigung Burgkmair zur Wandmalerei hingezogen hätten. Das Innere der Kirchen hat sich ihm leider nicht dafür geöffnet. Dafür hatte er die oberitalienische Sitte, Hausfassaden mit Fresken zu überziehen, nach Augsburg verpflanzt. Die Sachen sind durch die Witterung so stark beschädigt, daß wir sie nicht mehr genießen können. Die Hauptleistung scheint der Damenhof im Fuggerhause gewesen zu sein.

Für jene phantastisch-repräsentative Kompromißrenaissance, die in Kaiser Maximilian ihren Protektor hatte, war Burgkmair der gegebene Mann. Sein nicht in die Tiefe des Seins eindringendes, aber schwungvolles Talent eignet sich dazu viel besser als das Dürers. Nun wissen wir schon, daß die besonderen Absichten, die der Kaiser verfolgte, nur im Holzschnitt erreicht werden konnten. Burgkmair war nicht ungeübt in ihm. Es empfahl ihn von vornherein, daß Celtis und Peutinger mit den für ihre Bücher gelieferten Arbeiten zufrieden gewesen waren. Von 1508 ist das Reiterbildnis Maximilians, dessen dekorative, reiche und festliche Wirkung durch die Behandlung als Farbendruck noch erhöht wird (Abb. 1). Über diese Gattung müssen wir eine Anmerkung einschalten. Wir wissen (vgl. Bd. II, S. 268), daß der Holzschnitt in seiner Frühzeit, als er noch als Ersatz für die Miniaturmalerei auftrat, bunt bemalt wurde. Die verfeinerte Kunst gab das auf, aber der Verzicht auf den Reiz der

* Von Zeichnungen unterstützte Berichte über Amerika müssen in Deutschland von Hand zu Hand gegangen sein; man nehme den von Dürer gezeichneten Westindier im Gebetbuch des Kaisers Max, und von Burgkmair die Gruppe im maximilianischen Triumphzug.

Farbe hinterließ doch ein Bedauern. Der Augsburger Drucker Erhard Ratdolt wendete schon 1486 mehrere farbige Platten an. Das 16. Jahrhundert suchte nicht mehr die primitive Buntheit, sondern wollte durch eine zweite, auf die schwarze Umrißzeichnung aufgedruckte farbige Platte mit ausgesparten Lichtern die (sonst durch Schraffierung gewonnene) plastische Erscheinung steigern. Die Wirkung war eine ähnliche wie die der mit Weiß aufgehöhten Zeichnungen auf getöntem Papier, eine in Italien beliebte, neuerdings in Deutschland nachgeahmte Manier. Inzwischen hatte Lucas Cranach begonnen, mit einem Aufdruck in Gold und Silber zu experimentieren. Ein Blatt von ihm, einen geharnischten Reiter darstellend, das der Kurfürst von Sachsen an Peutinger nach Augsburg schickte, scheint für Burgkmair die Anregung zu dem oben genannten Kaiserbildnis gegeben zu haben. Weitere Farbenholzschnitte sind die Porträts des Papstes Julius II., des Johannes Paumgärtner und Jakob Fugger und der »Tod als Würger«. Merkwürdig schnell verbreitete sich die neue Technik. Cranach ging von der Goldhöhung zum Helldunkelschnitt mit zwei Platten über. Höchst wirksam verwendeten sie die Straßburger Baldung und Wechtlin. Altdorfer hat sein als Erinnerungsblatt für Wallfahrer bestimmtes Bild der »schönen Maria« in mehreren Ausgaben erscheinen lassen, mit zwei, mit drei, mit sieben Farbenplatten. Nachdenklich stimmt es, bemerkt M. Friedländer, daß die beiden größten Deutschen, die dem Holzschnitt doch einen guten Teil ihrer Kraft widmeten, Dürer und Holbein, sich auf den Farbenholzschnitt nicht einließen. Auch Burgkmair gab ihn ziemlich bald wieder auf. Das Wesen des Holzschnitts liegt nun einmal im Strich. Und Burgkmair weiß ihn vorzüglich breit und markig, malerisch ohne Kreuzlagen, aufs Papier zu bringen. Zuweilen gab er aus mehreren Platten zusammengesetzte Riesenblätter. Seine leicht und voll hinströmende Erfindungsgabe war selbst durch die weitläufigen und zugleich einförmigen Programme des Kaisers nicht zu ermüden, und immer bewahrt sich seine Zeichnung eine vornehme Haltung. Er begann 1509 mit den habsburgischen Ahnen; das auf der Wiener Hofbibliothek aufbewahrte Handexemplar des Kaisers enthält 77 Gestalten; für den Teuerdank zeichnete er 13 Blätter (die übrigen sind von seinen Genossen), für den Weißkunig 120, für den Triumphzug 67 (von im ganzen 137). Über den inneren Zusammenhang dieser Unternehmungen haben wir an anderer Stelle schon berichtet (S. 19). Unter ihnen war der »Triumphzug« die künstlerisch dankbarste Aufgabe und wäre auch ein Triumph für den geschickten und geschmackvollen Künstler geworden, hätte ihn nicht Maximilian nach seiner Gewohnheit zu einer unmäßigen Dehnung des Stoffes genötigt. An gegenständlicher Buntheit fehlte es dem Programm gewiß nicht; aber der kaiserliche Regisseur übersah, daß das gleichmäßige Vorüberschreiten in einem so langen Zuge für die Entwicklung

der künstlerischen Motive doch nur begrenzte Möglichkeiten bot. Wir fassen uns mit der Beschreibung kurz: An der Spitze der Praeco, ein ins Wunderhorn stoßender nackter Jüngling aus dem Geschlecht der »wilden Männer«, reitend auf einem prachtvoll stilisierten Vogel Greif (Abb. 142). Darauf Gruppen von Jägern und Jagdtieren abwechselnd mit Musikanten auf Wagen, die von Rindern, Wisenten, Dromedaren und Kamelen gezogen werden, ferner allerlei deutsches und ostländisches Fußvolk. Dieser Abschnitt ist der anziehendste, lebendigste. Der zweite bringt den Zug der Ritter und Bannerträger mit den Wappen der vom Kaiser beherrschten Länder und Provinzen; hier werden wir schon zu lange aufgehalten bei den Einzelheiten des Waffenschmucks und der Heraldik. Die dritte Abteilung besteht aus Wagen mit der kaiserlichen Verwandtschaft; das kuriöse Beiwerk überwuchert den künstlerischen Gedanken. So verflacht allmählich die Darstellung zur illustrierten Festchronik. Entschließen wir uns, sie als solche gelten zu lassen, so haben wir in diesem Werk ein Kulturdenkmal des maximilianischen Zeitalters, wie es farbiger nicht gewünscht werden kann. Den spanischen Enkel Karl hat es nach dergleichen nie verlangt. —

Niemand wird Burgkmair mit Dürer auf die gleiche Stufe stellen wollen; dennoch möchte seine geschichtliche Bedeutung für die Stilbildung in den entscheidungsvollen Jahren von 1510—1530 kaum geringer anzuschlagen sein. Er hat dem Ausgleich zwischen Romantik und Klassik, Spätgotik und Renaissance, nach dem alle verlangten, eine besonders einleuchtende Form gegeben. Zunächst in Augsburg lenkte der ganze junge Teil der Künstlerschaft auf seine Bahnen ein. Es waren eigentlich keine Talente von stärkerer Eigenart darunter (weshalb wir bei den einzelnen nicht verweilen wollen), allein als Ganzes macht das Augsburger Kunstleben, zu den Malern hinzugerechnet die Zeichner für die Buchillustration, die Bildhauer und Kunsthandwerker, einen höchst stattlichen, ja glänzenden Eindruck. Denn es ist ja das Kennzeichen einer Blütezeit, daß in ihr auch die Talente niederen Grades, die hinter den schöpferischen Meistern als Ährenleser dahergehen, zu Leistungen befähigt werden, die über ihre persönliche Begabung hinausgehen. Wohl das Interessanteste, was Augsburg außer Holbein und Burgkmair aus der Frühzeit der Renaissance besitzt, sind die Orgelflügel der Fuggerkapelle (Abb. 148). Man will sie heute dem Jörg Breu zuschreiben. Wenn das richtig geraten ist, hat er später nie wieder die Höhe dieses Werkes erreicht. Auf einer später nach Italien unternommenen Reise hat er sich dort den Neuesten angeschlossen, und das waren schon die Manieristen. Das prunkvolle Bild mit dem Tode der Lucretia (München) ist schon völlig phrasenhaft.

Der allgemeinen Verödung der Malerei im zweiten Drittel des Jahrhunderts hat Augsburg am längsten widerstanden. Dies war das Ver-

dienst des trefflichen Christoph Amberger († 1561). Von dem florentinisch-römischen Manierismus ließ er sich nicht verführen, ihm hieß der Süden, wie Burgkmair, allein Venedig. Seine Fassadenmalereien sind längst ein Opfer des nordischen Klimas geworden, Altarbilder hat er wohl überhaupt nicht viel gemalt. Das große Dombild von 1554 darf man ohne viel Zaudern das beste Bild aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts nennen. Es ist von zart-sinnlicher italienischer Schönheit in den Formen und blühendem Kolorit. Mehr hat sich von seinen Porträts erhalten, sie sind die besten der nachholbeinischen Zeit.

In Nürnberg überstrahlte Dürer seine ganze Umgebung. Niemand entzog sich seiner Einwirkung, keiner kam ihm nahe. Eine Schule im vollen Sinne hat er nicht gebildet. Schon seine Abneigung gegen größeren Werkstattsbetrieb verhinderte dies. Wenn auch der eine und andere als sein Gehilfe genannt wird, wissen wir nur drei Maler neben ihm zu nennen, die eigenes Interesse für sich in Anspruch nehmen dürfen: Hans von Kulmbach, Wolf Traut und Hans Leonhard Schäuffelein. Der erste arbeitete in Krakau, wo man deutscher Künstler immer bedürftig war, der zweite versorgte die fränkischen Landstädte, der dritte fand in Nördlingen, wo er 1539 starb, Beifall für seine leichtflüssige und gefällige Kunst, auch zeichnete er fleißig für den Holzschnitt (Abb. 150). Schwäbische und fränkische Züge vermischen sich beim Meister von Meßkirch (Abb. 149). Im ganzen zeigt sich in der Malerei mehr als in der Bildhauerkunst eine Neigung zur Zentralisation in den Großstädten. Manche früher wichtige Kunstgebiete von Deutschland, wie die Bodenseeorte und die mainfränkischen Städte, kamen über eine unbedeutende Lokalkunst nicht hinaus. Der mit seinen Werken an keinen Ort gebundene Kunstdruck wurde den kleinen Kunststädten gefährlich. Wo man Blätter von Dürer und Burgkmair überall haben konnte, erlosch das Interesse an den Lokalmeistern. Die Wand- und Glasmalerei, die in früheren Zeiten auch kleinen Orten, selbst Landkirchen, zu einem würdigen Kunstbesitz verhalf, kam im allgemeinen Rückgang der kirchlichen Kunst außer Übung.

Holbein der Jüngere.

(Abb. 151—197.)

Wir haben die Malerei und Graphik des uns beschäftigenden Zeitalters in zwei Klassen nach den Grundbegriffen des Romantischen und Klassischen aufgeteilt, und sind uns dessen wohl bewußt, daß es sich dabei nur um relative Gegensätze handelt. Der »Klassizismus« der Augsburger war ohne Frage stark durchsetzt mit »Romantik«. Und so war es auch Holbeins Kunst in seinen Jugendjahren. Er gehorchte damit der mächtigen Zeitströmung. Von Natur aber war er in einem Grade,

wie es unter Deutschen selten vorkommt, ein klassisch angelegter Geist. Es ist der Charakter der Deutschen, daß sie über allem schwer werden und daß alles über ihnen schwer wird — sagt Goethe. Von solcher Schwere, die so sehr auf Dürer lastete (und in anderer Weise auch auf Grünewald), besaß Holbein nichts. Er hatte keine Sehnsucht ins Grenzenlose; aber innerhalb der Grenzen, die seinem Blick gesetzt waren, war ihm alles hell und durchsichtig, und jeder ihm überhaupt zugängliche Stoff verwandelte sich für sein Auge und unter seiner Hand in feste Form. Eine jederzeit parate Fähigkeit zur Konzentration seiner Kräfte erweckt den Schein, als sei ihm alles mühelos zugefallen. Man denkt bei ihm an die Götter Homers, die sich am meisten dadurch von den Menschen unterscheiden, daß sie keinen Schweiß vergießen. Wenn Dürer zeitlebens ein Suchender und Sichentwickelnder blieb, so hat Holbein nach anfänglichen Schwankungen die ihm gemäße Linie früh gefunden. Zwischen dem frühen und dem späten Holbein ist kein wesentlicher Unterschied. Wenn Dürer sich uns darstellt wie die persongewordene Zusammenfassung des Deutschtums seiner Tage und ihrer vielwendigen Problematik, so scheint Holbein außer der Zeit zu stehen. Und wenn Dürer mit seinem Gegenstande immer aufs innigste verbunden ist, sei es mit seinem Gemüt, sei es mit seinem Intellekt, so verschwindet bei Holbein der Mensch hinter dem Künstler, der Stoff in der Form. Die Form aber ist für ihn nichts von der Sache Trennbares, sondern allein die in höchster Reinheit und Klarheit angeschaute, in strengster Folgerichtigkeit sichtbar gemachte Sache. Das ist der Sinn seiner vielberufenen, absoluten und unerschütterlichen Objektivität, welche sich aber doch nicht etwa jeglichen Werturteils enthält. Holbein konnte wohl eine Greuelszene, wie die Blendung des Zaleukos, mit größter Gelassenheit zum Anlaß der Entwicklung rhythmischer Schönheit machen, aber niemals hat er (wie Grünewald) die mißhandelte oder schon von Natur abnorme Körperform dargestellt. Er konnte nicht leben, ohne sich von Zeit zu Zeit in die reinere Vollkommenheit der architektonischen Formenwelt zu flüchten, und vielleicht lag hier die eigentliche Heimat seines Geistes. Merkwürdig im Vergleich mit allen andern deutschen Zeitgenossen ist seine Gleichgültigkeit gegen die Landschaft. Das ist ja der letzte Wille der Renaissancekultur: »daß sie die rationelle Vollendung des Natürlichen selbst sein will«. Dürer war auf dem Wege theoretischer Überlegung zu dieser Erkenntnis gelangt, für Holbein war sie schon eine Selbstverständlichkeit; es ist keine Spur zu finden, daß er zur Stützung seiner Kunst theoretische Studien für nötig gehalten hätte. Er sah — und Sache und Form wurden ihm eins.

Die mittelalterliche Glaubenswelt lag weit hinter ihm, die volkstümliche Phantasiewelt tief unter ihm. Aber auch zu der Reformation hat er sich kein Herz gefaßt. Schulter an Schulter mit den Humanisten

bekämpfte er die Verkehrtheit in Welt und Kirche; eine neue Welt heiliger Empfindungen in der Kunst aufzubauen, wie Dürer, das lag jenseits seines Wesens.

Dieser mit klarer Bestimmtheit klassisch angelegte, von der Natur mit höchsten künstlerischen Gaben ausgestattete Mensch wurde der deutschen Kunst in dem Augenblick geschenkt, da für sie das Bündnis mit der Renaissance, als der nun schon nicht mehr bloß italienischen, sondern europäischen Kulturmacht, eine geschichtliche Notwendigkeit geworden war. Es schien die Absicht des Schicksals zu sein, ihn zu ihrem Führer und Herrscher zu machen. Allein das ist nicht geschehen. Für seine Person hat er mit kongenialer Sicherheit die geforderte Synthese vollzogen; aber nur in sehr getrübter Form wurde sie ein allgemeines Ergebnis. Holbeins Lebensgang, der ebenso unruhig und brüchig verlief, wie seine innere Entwicklung klar und fest, wird es herausstellen, wo die Schuld lag: in der zerfahrenen Mißgestalt der allgemeinen deutschen Zustände. Deutschland konnte wohl dies Genie hervorbringen, aber nicht ihm den freien Spielraum zur Entfaltung seiner Kräfte schaffen.

1. Lebenslauf.

Das erste Dokument aus Holbeins Leben ist sein von der Hand des Vaters in Silberstift gezeichnetes Knabenporträt mit dem Jahresdatum 1511 (Abb. 134). Da ihn die Beischrift als vierzehnjährig bezeichnet, muß er 1497 geboren sein, wozu die Nachricht stimmt, daß er 45 Jahre alt war, als er 1543 (also vor erreichtem Geburtstage) starb. Der nächste feste Punkt ist seine für die Jahre 1515 und 1516 bezeugte Anwesenheit in Basel, und falls ein in Konstanz 1514 gemaltes Bildchen mit Recht ihm zugeschrieben wird, so hätte er seine Vaterstadt noch früher, schon als Sechzehn- oder Siebzehnjähriger, verlassen. Von dem glänzenden, kunstreichen Augsburg, dem Brennpunkt der eben beginnenden Renaissancebewegung nach Basel: das war ein schlechter Tausch. Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die üble Lage des in Schulden geratenen Vaters die Ursache war. Als sein erstes beglaubigtes Werk gilt eine mit HH 1515 signierte Tafel mit der Kreuztragung, jetzt in der Galerie in Karlsruhe. Man erkennt darin einige Typen und Motive aus dem Vorrat des älteren Holbein wieder, aber nichts darin verrät einen schönheitsdurstigen Jüngling, unter dessen Augen eben erst der Schmuck der Fuggerkapelle und die Gemälde und Holzschnitte Burgkmairs entstanden waren. Es ist ein klug disponiertes, aber nicht »modernes« und beinahe brutal empfundenes Werk. Noch ein anderer Umstand macht stutzig. Die Tafel ist Bruchstück eines sehr umfangreichen Altarwerks; sollte man einem nur Siebzehnjährigen, dessen sonstige gleichzeitige Arbeiten — die bemalte Tischplatte in Zürich und das Aushängeschild eines Schulmeisters — von bescheidenster Art sind, einen so großen Auftrag gegeben haben? Und gibt es denn für die

Signatur nicht auch andere Erklärungsmöglichkeiten? Uns scheint, man täte gut, das Karlsruher Bild aus dem gesicherten Frühwerk Holbeins wieder auszuscheiden. — Eines ganz andern Geistes Kind jedenfalls ist das nur ein Jahr später, 1516, entstandene Doppelbildnis des Baseler Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Gemahlin Dorothea Kannegießer. Hier haben wir im Keime schon den ganzen Holbein, die kühle Schärfe der Beobachtung, die Feinheit und Prägnanz des Formensinnes, in der Umrahmung das Interesse an der eben entdeckten Renaissancearchitektur. — Im nächsten Jahre, 1517, siedelt er nach Luzern über, wo ihm der Schultheiß Jakob von Hertenstein sein neu erbautes Haus außen und innen mit Wandmalereien zu schmücken auftrug. — Im Frühjahr 1518 trat dann das Ereignis ein, auf das seine ganze bisherige Entwicklung folgerichtig hinzielte: die Reise nach Italien. Wäre das Schicksal freundlicher mit ihm umgegangen, so hätte er sie von Augsburg aus, etwa im Auftrag der Fugger, unternommen und wäre darnach der Führer der jungen Generation in seiner Vaterstadt geworden. Urkundliche Nachrichten über die Reise besitzen wir nicht. Aber seine Bilder und noch mehr die Zeichnungen enthalten so bestimmte Hinweise auf Italien, daß man eine ganze Reihe von lombardischen Kunstwerken nennen darf, die er gesehen und sich tief eingeprägt hat: die Fassadenmalereien Bramantes, von Lionardo das Abendmahl, die Madonna in der Grotte und die Entwürfe für das Reiterdenkmal Sforzas. Im Dom von Como könnte er mit Luini und Gaudenzio Ferrari persönlich zusammengetroffen sein. Vor allem hat die Architektur des Bramantekreises ihm neue Einsichten eröffnet. — Nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Luzern, wo die Malereien am Hertensteinhaus vollendet wurden, ließ er sich am 25. September 1519 in die Baseler Zunft aufnehmen, vermutlich als Werkstattnachfolger seines älteren Bruders Ambrosius, der mit ihm Augsburg verlassen hatte, vom Jahre 1518 ab aber vollständig verschwindet. Auch mit seinem Vater, der 1517 nach dem Elsaß ausgewandert war, trat er wieder in Verbindung. Der zweite Baseler Aufenthalt, 1519—1526, sah den Frühgereiften in einer Tätigkeit, in der noch mehr die Vielseitigkeit als die Menge des Geschaffenen zu bewundern ist. — Es ist ein ungemein lebensvolles Schauspiel, wie in diesen Jahren am Oberrhein die Hauptrichtungen der Kunst sich kreuzten. Holbeins Meister in den Jahren 1515 und 1516 war Hans Herbster, vordem in Straßburg; dazu lernte er jetzt Grünewalds Isenheimer und Baldungs Freiburger Altar kennen; Dürers Graphik, die am Oberrhein frühzeitig Verbreitung gefunden, war ihm nicht fremd; von der andern Seite drängte, mit frühen Augsburger Erinnerungen sich mischend, die lombardische Hochrenaissance heran. So wenig Holbein zwischen diesen Gegensätzen unbedingt Partei ergriff, so tat er es noch weniger im Kampf zwischen dem alten und neuen Glauben, der die Stadt immer mehr ent-

zweite. Er arbeitete für die einen und für die andern, illustrierte die reformatorischen Schriften, zeichnete beißende Satiren auf die Klerisei, malte Andachtsbilder für die Altgläubigen, 1521 die Predella mit dem toten Christus, 1522 die Madonna im Solothurner Münster, etwas früher die (nachher in das Freiburger Münster verbrachten) Flügel eines Altars für den ebenfalls altgläubigen Ratsherrn Oberried, 1525 die Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, mehreres für den Bischof. Die Porträts nehmen noch keinen breiten Raum ein, doch sind darunter zwei von höchstem Rang, das des Amerbach und das des Erasmus. Der in Basel in Blüte stehende Buchverlag überschüttete ihn mit Aufträgen. Eine Reise ins östliche Frankreich 1524 brachte ihn mit der Druckerfirma der Gebrüder Trechsel in Lyon in Verbindung, für die er seine graphischen Hauptwerke auf Holz zeichnete, das Alte Testament und den Totentanz; sie gelangten doch erst viel später, 1538, zur Ausgabe. Zahlreiche, nur im Entwurf erhaltene Kompositionen für Glasscheiben vervollständigen das Bild seiner Tätigkeit. Aber noch ist das Größte in ihr nicht genannt: das waren die 1521 und 1522 ausgeführten Wandgemälde im Saal des Großen Rates, Szenen aus dem Altertum mit moralischer Nebenbedeutung. Darauf entschloß sich auch ein Bürger, der Besitzer des Hauses Zum Tanz, durch ihn die Straßenwand bemalen zu lassen. Erhalten hat sich von alledem nichts.

Die zunehmend unruhiger werdenden Zeitläufte — war doch 1525 im elsässischen Bauernaufstand der Nachlaß seines Vaters zugrunde gegangen — schmälerten seinen Verdienst, noch mehr verdarben sie ihm die Stimmung. Er faßte den Entschluß, nach England zu gehen, von wo ihm Nachricht geworden war, daß seine Erasmusbilder Bewunderer gefunden hatten. Mit Empfehlungsschreiben des großen Humanisten — »hier frieren die Künste« heißt es in einem derselben — machte er sich 1526 über Antwerpen auf den Weg nach London. In Thomas Morus, damals noch Günstling König Heinrichs VIII., gewann er einen gewichtigen Gönner, wenn auch derselbe nach Basel schrieb: »Dein Maler, lieber Erasmus, ist ein wunderbarer Künstler, aber ich fürchte, daß er England nicht so fruchtbar und gewinnbringend finden wird, wie er hofft.« Der Aufenthalt in London und Chelsea währte bis 1528. Er hat hier ausschließlich Bildnisse gemalt. Von ihnen sind noch sieben erhalten.

1528 nach Basel zurückgekehrt, fand er das Übel, vor dem er geflohen war, noch im Wachsen. Die Radikalen gewannen die Oberhand. Zu Fastnacht 1529 tobte ein Bildersturm durch die Kirchen, dem wahrscheinlich auch manches von Holbeins eigenen Werken zum Opfer fiel. Die im selben Jahre ergangene Reformationsordnung bestimmte im Abschnitt »Von Bildern«: »Wir haben in unsern Kirchen zu Stadt und Land keine, weil sie vormals viel Anreizung zur Abgötterei gegeben, darum sie auch Gott so hoch verboten und alle die verflucht hat, so

Bilder machen.« Ein Glück für Holbein, daß die neuen Machthaber ihm die Ausmalung der noch leerstehenden Wand des Rathaussaales übertrugen. Im Sommer 1530 wurde die umfangreiche Arbeit ausgeführt. Seine ökonomische Lage kann nicht schlecht gewesen sein, da er das Grundstück, auf dem sein Haus lag, vergrößerte. Aber Basel mißfiel ihm. Erasmus, Jakob Meyer, Oberried und andere Gönner verließen die Stadt.

Im September 1532 war Holbein wieder in London, von wo er nicht mehr zurückkehrte. Als er auf einer im Auftrage des Königs nach Brüssel und Lyon unternommenen Reise noch einmal Basel flüchtig berührte, »in Siden und Samett bekleidt, da er vormals mußte Wein am Zapfen kauffen«, versuchte der Rat vergebens, ihn durch ein Jahresgehalt zu fesseln. Von Frau und Kindern blieb er dauernd getrennt. Der Treue für seine Kunst hat er aber nichts vergeben. Es ging ihm unter den Kunstbarbaren Englands nicht wie Cranach in Wittenberg: kein Augenblick der Verflachung, der Ermüdung: er stand auf höchster Höhe seiner Kunst, als ihn im 46. Lebensjahre (1543) die Pest dahinraffte.

Das eingangs erwähnte Knabenbildnis von der Hand des Vaters zeigt ihn mit hellen, klugen Augen in die Welt hinaussehend, viel Verstand, kaum Phantasie. Dieselben Züge kehren wieder auf dem in Farbenstift ausgeführten Bildnis der Florentiner Uffizien, zufolge der (übergangenen) Inschrift ein Selbstbildnis aus dem Todesjahre (Abb. 178); der Ausdruck ist der eines Beobachters von kalter, beinahe verächtlicher Überlegenheit. Auf Grund dieser Zeichnung ist das Miniaturbildnis in Medaillonform in der Wallace Collection nach seinem Tode entstanden. Seit dem 17. Jahrhundert gilt als Selbstbildnis eine große farbige Zeichnung in Basel, die der Zeit um 1524 zugeschrieben werden müßte. Während das Uffizienbild mit dem Knabenbild im Bau auffallende Übereinstimmung aufweist, liegt hier ein überzeugende Ähnlichkeit nicht vor. Daß der große Meister des »objektiven« Porträts so wenig sich gereizt gefühlt hat, sich selbst darzustellen, ist eines der vielen Merkmale, durch die er sich von Dürer unterscheidet.

2. Tafelbilder. (Abb. 153—160.)

Die Porträts werden wir gesondert betrachten. Die Historien (nach Ausscheidung der fünf großen Passionsbilder in der Baseler Kunstsammlung, welche, wenn sie authentisch wären, nur durch das psychologische Rätsel interessieren könnten, wie man roh, großsprecherisch und eigener Gedanken bar — und dann mit einem Sprunge ein Holbein sein kann) drängen sich in die Jahre 1520—1525 zusammen. Zweifellos ist mehreres zugrunde gegangen. Heute sind es: 1. die Flügel mit acht Passionsbildern in Basel, 2. die Flügel des Oberriedaltars in Freiburg, 3. die Predella mit dem toten Heiland. Alles Außenwerk von Altären, von deren Mittelstück wir nichts wissen. Unter sich sind sie sehr verschieden. In

den Passionsbildern gibt er seine frischen lombardischen Erfahrungen im Extrakt. Ihn bewegt allein das künstlerische Problem. Die innere Bedeutung des Dargestellten ist ihm »Hekuba«; z. B. auf der Kreuzigung muß man lange suchen, bis man Maria findet. Lauter höchst gesteigerte und verwickelte körperliche Aktion, dabei so überlegt vorgetragen, daß jedes Einzelmotiv klar bleibt. Die Bilder verlangen laut nach größerem Maßstab, es ist zusammengepreßte Monumentalmalerei. Der Vorgang ist meistens in die Nacht verlegt, mit scharfen Schlaglichtern zur Erhöhung der plastischen Wirkung. In den gleichmäßig schlanken Körpern wie in den Köpfen ist alles Individuelle geflissentlich vermieden. Im Kostüm drängt sich das Römische vor. Der Architektur wird große Aufmerksamkeit zugewendet. So »interessant« und — so kalt war die Passion in Deutschland noch nie geschildert worden. — Auf den mächtigen 2⅓ m hohen Freiburger Flügeln lenkt Holbein in die oberrheinische Romantik ein. Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige werden in eine hochaufgebaute Ruinenszenerie verlegt, über welcher das eine Mal der Mond, das andere Mal eine blendend helle Wolke erscheint, deren Reflexe in die figürliche Szenerie märchenhaft hineinspielen; die Anordnung der Stifterfiguren ist bewußt altertümlich. — Beide Gemäldereihen sind eines großen Könners Übungen in fremden Dialekten. Er ist auf sie nie wieder zurückgekommen. Seinen eigenen, den ihm niemand nachahmen konnte, spricht er in der Predella mit dem toten Christus. Alle kruden Wirkungsmittel der vorangehenden Kunst sind vermieden; keine Geißelstriemen auf der Haut, die Wundmale von Händen und Füßen durch Beschattung der Aufmerksamkeit entzogen, überhaupt eine ganz unpathetische Darstellung. Und doch ein Eindruck von höchster Unheimlichkeit. Er wird hervorgerufen durch die mitleidlose Objektivität, mit welcher die Tatsache der Vernichtung des Lebens in vollendet zarter und genauer Formbeobachtung sichtbar gemacht wird. Von einem Versuch, durch religiöse Ideenassoziationen vom Grauen abzulenken, ist schon gar nicht die Rede. Das Amerbachsche Inventar gibt ungewollt eine treffende Kritik, indem es notiert: »Eines Toten Bild cum titulo Jesus Nazarenus rex«.

Von repräsentativen Andachtsbildern, deren er wahrscheinlich mehr gemalt hat, sind zwei übriggeblieben: die Solothurner Madonna, eine Komposition von drei Figuren in vollendet schön abgewogener Architektonik, und die Madonna des Bürgermeisters Meyer (Original im Besitz des Großherzogs von Hessen, jüngere Kopie in der Galerie zu Dresden). Obgleich für das Haupt der Altgläubigen gemalt (vermutlich für seine Hauskapelle), hat das Bild nichts Altertümliches. H. A. Schmid hat darauf aufmerksam gemacht, daß dem Bilde ein unveräußerlicher Teil jetzt fehlt. Die beiden Konsolen in den oberen Ecken wären sinnlos, wenn nicht eine Archivolte auf ihnen geruht hätte als Umrahmung der

Nische. Noch mehr: wahrscheinlich wird die gemalte Architektur ihre Fortsetzung und Ergänzung in dem plastisch ausgeführten Bildrahmen gefunden haben *. Es wäre dann der Eindruck gewesen, als ob man durch ein offenes Portal in ein Sacellum mit der Madonna und der Familie sähe. Dieses hinzugedacht, würde der Eindruck des Gedrückten, räumlich Unfreien dem Bilde genommen sein, den es heute ohne Frage hat und den der Kopist des Dresdner Exemplares durch leichte Veränderung der Proportionen korrigierte. Die Komposition ist nicht italienisch; es fehlt der einheitliche Rhythmus und die klangvolle Melodik der Form, die Holbein auf seinen späteren Wandgemälden wohl erreicht zu haben scheint; statt dessen, wie Heidrich bemerkt, eine nüchterne, scharfe, ganz und gar nur sachliche und darin schlechthin vollendete Klarheit. Die Bildung der Madonna und ihres Kindes ist prinzipiell nicht »idealer« als die der Stifter, sie sind gleichen Geschlechtes, und mit darauf beruht der Eindruck des Vertraulichen und Deutsch-Gemütvollen, in dem, über die Absicht des Malers hinaus, die heutigen Betrachter das Charaktermerkmal des Bildes sehen.

Es waren zwingend die äußeren Verhältnisse, weshalb Holbein keine religiösen Bilder mehr gemalt hat. Aber es ist auch klar, daß er in dieser Gefühlswelt niemals wirklich heimisch gewesen war.

Zu Holbeins Hauptwerken haben wir noch die nicht lange vor der Abreise nach England entstandene Passionsfolge in zehn großen Tuschzeichnungen zu rechnen (Abb. 155, 157, 158). Es sind Entwürfe, die wahrscheinlich nie zur Ausführung kamen. Die architektonische Umrahmung deutet auf Glasscheiben, die damals in kleinem Format, im Wetteifer mit Tafelbildern, ausgeführt zu werden pflegten. Ihre Komposition zeigt aber, daß Holbein inzwischen Monumentalmaler geworden war. Sie ist einfacher als in der älteren Folge, von größter dramatischer Eindringlichkeit, reich an Zügen psychologischen Tiefblicks, an formalen Schönheitswerten allen Passionen Dürers überlegen. Aber Christi Passion ist nicht dazu da, um der »Schönheit« zu dienen. »Und wenn du mit Engelszungen redetest und hättest der Liebe nicht .....«

3. Wandgemälde. (Abb. 161—169.)

Seine ersten, die am Hertensteinhause bei Luzern, entstanden noch, bevor er Italien kennengelernt hatte; sie fußten auf Augsburger Erinnerungen. Aus den 1825 beim Abbruch des Hauses aufgenommenen Kopien ist nicht viel mehr als die allgemeine Anlage zu entnehmen. Danach hat Holbein die in ungewöhnlich regelmäßiger Stellung vorgefundene Fensteröffnung der beiden Obergeschosse in eine gemalte Pilaster-

* Abb. 151 gibt den Rekonstruktionsversuch von H. A. Schmid.

architektur eingeordnet und auf die dazwischen liegenden Wandfelder je eine gesonderte szenische Darstellung gesetzt.

Durchaus anders verfuhr er nach der Rückkehr aus Italien beim Hause »zum Tanz« in Basel. (Im 16. und 17. Jahrhundert restauriert, im 18. weiß übertüncht, von Holbeins Hand Kompositionsskizzen für die linke Hälfte, Abb. 162, von der rechten Teilkopien erhalten.) Hier legte er über die ganze Fassade eine einzige architektonische Komposition, doch nicht als Weiterführung der architektonischen Gegebenheit, sondern mit totaler Negierung der Fläche ein perspektivisch vertieftes Architekturbild mit Terrassen, Balkons, in die Tiefe führenden Hallen, Durchblicken an der imaginierten Rückwand, die obersten Teile noch im Bau, so daß der blaue Himmel sichtbar wird; auf einem Gesims ist ein Farbentopf stehengeblieben; an einem Fenster schleicht ein Katze vorbei mit einer Maus im Maul. Über die Erdgeschoßhalle ein Fries mit einem wilden Bauerntanz; über die obere Balustrade lehnen sich Männer; ein Reiter in römischer Tracht springt in den Abgrund (wer in die lateinische Schule gegangen war, sagte sich: Marcus Curtius!). Das Ganze wie eine Traumerscheinung. Die einzelnen Architekturglieder sehr streng. Der Maler verfährt hier nicht als Ersatz-Architekt, sondern rein als Maler; die Existenz einer wirklichen Wand hat er ganz vergessen. Und doch war sie da, war sie mit ihren ganz unregelmäßigen Fensteröffnungen ein wahres Prokrustesbett. Die Schmiegsamkeit der Erfindung, mit der er sich darüber hinwegsetzt, ist schlechthin zum Erstaunen. — Er hat noch andere Fassaden bemalt, von denen wir nur fragmentarische Entwürfe übrig haben.

Eine große und ernste Aufgabe brachte 1521 die Ausmalung des Rathaussaales. Mehrere Kopien haben sich erhalten, ohne daß die Gesamtanordnung ganz klar würde. So viel sehen wir: die historische Szene war hier Hauptsache, die Architektur nur teils Umrahmung, teils Hintergrund. Dargestellt waren vier Geschichten aus dem Altertum. 1. Charondas von Thurii hatte ein Gesetz erlassen, daß niemand bewaffnet die Volksversammlung betreten dürfe; als er einmal aus Vergeßlichkeit selbst mit dem Schwert umgürtet erschien und von einem politischen Gegner darauf aufmerksam gemacht wurde, rief er: Das Gesetz muß Herr bleiben — und stieß sich das Schwert in die Brust (Abb. 163). 2. Ein zweiter Gesetzgeber, Zaleukos von Lokri, betraf als ersten Übertreter seinen eigenen Sohn; unverzüglich befahl er die angedrohte Strafe, welche Blendung war, an ihm zu vollziehen; die Weisen des Reiches baten um Gnade, er aber sprach: Damit das Gesetz erfüllet werde, so reißet meinem Sohn ein Auge aus und das zweite mir selbst — und so geschah es. 3. Die Gesandten der Samniter wollten den Curius Dentatus, den sie bei seiner einfachen Mahlzeit antrafen, durch Geschenke bestechen, worauf er sprach: Ich ziehe es vor, selbst Rüben zu essen, und denen

zu gebieten, die Gold haben. 4. Der Perserkönig Sapor demütigt in rohem Siegerübermut den gefangenen Kaiser Valerian, indem er ihn zum Fußschemel beim Besteigen seines Rosses macht. — Selbstverständlich war die Auswahl der Szenen weder von Holbein noch von den Baseler Ratsherren getroffen, sie schmeckt deutlich nach Professorenweisheit. Die Zeit war gekommen, wo der gebildete Deutsche das klassische Altertum nicht mehr bloß als bunte Fabelwelt ansehen, sondern auch seine Musterbeispiele für Gerechtigkeit und Bürgertugend ihm entnehmen wollte. Ob die gewählten Szenen dankbare Vorwürfe für die Kunst seien, wurde wenig überlegt. Es war aber leicht einzusehen, warum die durch die Humanisten in Mode gebrachten antiken Stoffe gegenüber den christlichen im Nachteil sind: der Künstler muß froh sein, wenn er einen allgemein bekannten Stoff darstellen darf, also die Handlung nicht erst zu motivieren braucht. Holbein indessen wird dies wenig empfunden haben, ihm waren die Stoffe gleichgültig, nur auf die künstlerische Form kam es ihm an. Diese ist ihm in den Rathausbildern glänzend gelungen: der dramatische Moment ist mit höchster Prägnanz zur Anschauung gebracht, die Figurenmasse des Chorus ebenso natürlich wie rhythmisch lebendig angeordnet, eine Verbindung von Realismus und Monumentalität erreicht, wie sie in der Historienmalerei nur selten anzutreffen ist, und das alles in vollkommen freier Erfindung. — Der protestantische Stadtrat, der ihm 1530 die noch fehlenden zwei Bilder auftrug, wählte Szenen aus dem Alten Testament: Rehabeam bedroht die Ältesten in Israel, und Samuel tritt Saul entgegen. Einfacher und verständlicher könnte der Vorgang nicht geschildert werden. Das eine ein Musterbild zentraler, das andere friesförmiger Komposition. Auf dem einen sitzt der böse Tyrann im Mittelpunkt, auf dem andern wird der springende Punkt an das linke Ende verlegt, wo der eine Mann durch sein moralisches Übergewicht den ganzen Kriegszug zum Stillstand bringt.

Von dem großen Florentiner Domenico Ghirlandajo wurde gesagt: hätte man ihm die ganzen Stadtmauern von Florenz zu bemalen gegeben, es wäre ihm nicht zu viel gewesen. So hätte auch Holbein noch ein Dutzend Säle besorgen können, ohne daß seine Gestaltungskraft versiegt wäre. In Basel aber war für ihn nichts mehr zu tun. Seine umfangreichen Malereien im königlichen Schloß Whitehall zu London sind 1698 mit dem Schloß verbrannt. Nach den dürftigen Nachrichten zu urteilen, sind sie überwiegend dekorativ gewesen. Carel van Mander sah die lebensgroßen Bildnisse des Königspaares und der Eltern des Königs zu seiten eines großen Kamins: die Szenerie bildet eine stattliche Halle aus buntem Marmor mit reichverzierten Pfeilern, Nischen und Gesimsen, oben offen, so daß der blaue Himmel hineinschaut, das überreiche Porträt Heinrichs VIII. ist »so wohl getroffen, daß es den Beschauer mit Bestürzung erfüllt«. (Ein Stück des Originalkartons im Besitz des

Herzogs von Devonshire.) Für die Halle des Stahlhofs der deutschen Kaufleute malte er auf Leinwand zwei Kolossalbilder: der Triumph des Reichtums, der Triumph der Armut, welche ein entzückter Italiener, der Maler Zuchero, den vatikanischen Malereien Raphaels gleichstellte. Von einer großen Festdekoration am Stahlhof zu Ehren des Einzugs der Königin Anna Boleyn gibt uns eine Originalskizze (im Berliner Kupferstichkabinett) eine Vorstellung.

Holbeins monumentale Form ist erfüllt mit dem Bewußtsein, daß sie zu einem Architekturteil gehört, also auch eine dekorative Aufgabe zu erfüllen hat. Dasselbe sichere Stilgefühl zeigen seine Entwürfe für die Glasmalerei. Wir haben es an anderer Stelle schon besprochen, daß diese im 16. Jahrhundert ihren besonderen Stil, das ist die musivische Arbeit, aufgegeben hat und den Formen der Wand- und Tafelmalerei sich annähert. Ausführungen nach Holbeins Entwürfen besitzen wir nicht und wissen deshalb auch nicht, auf welchen Maßstab sie berechnet waren. Bei den zahlreichen Entwürfen für Wappen muß man annehmen, daß sie das Durchschnittsmaß der schweizerischen Scheiben nicht überstiegen haben (Abb. 182, 183). Wo auf die Schildhalter der Nachdruck gelegt ist (wie auf Abb. 183) und vollends auf den Entwurf für die St.-Theodor-Kirche (Abb. 180), muß der Maßstab größer gewesen sein; ebenso bei der hl. Elisabeth (Abb. 181). Die Zeichnungen sind schon als solche so schön, daß wir uns glücklich nennen dürfen, wenigstens sie noch zu haben.

4. Die Porträts. (Abb. 170—179.)

Die Geschichte der Bildnismalerei stellt sieben oder acht große Meister in die erste Linie: Raphael, Dürer, Holbein, Tizian, Velasquez, Rubens, van Dyck, Rembrandt. Unter ihnen hat sich Holbein den Preis der reinsten Sachlichkeit verdient. Dieselbe darf in keiner Weise verwechselt werden mit derjenigen Sachlichkeit, die auch die photographische Kamera erreicht. Das künstlerische Sehen ist zuerst ein physischer, dann aber ein psychischer Akt. Erst in diesem zweiten entsteht die Form. Sie liegt zwar sicher im Ding, aber erst der Künstler macht sie sichtbar. Am objektivsten wird sie mit den Mitteln der Zeichnung oder der Plastik ausgedrückt. Im malerischen Porträt spricht nicht mehr das Ding allein, sondern auch sein Verhältnis zur Umwelt, zu Licht, Luft und den körperlichen Dingen der Umgebung. Holbeins Wille zur Sachlichkeit bedeutet deshalb Zurückhaltung nach der Seite des Malerischen. Zurückhaltung aber auch nach der Seite des Geistigen. Nach diesem forscht der Künstler nur insoweit, als es sich im Körperlichen eine dauernde Form gebaut hat, den Ausdruck des Augenblicklichen vermeidet er durchaus. Und wenn Dürer es offen herausspricht: so denke ich mir diesen Charakter, — so überläßt Holbein das letzte Wort der Deutung dem Beschauer. Überdies hat er großenteils Menschen dargestellt, denen vornehme Selbstbeherr-

schung Lebensgewohnheit war. Von einer Verschönerung der gegebenen Züge hielt er sich fern; in einem viel feineren Sinne mußte es die dargestellten Personen doch schmeicheln, sich als Anlaß und Mittelpunkt einer schönheitatmenden Bildwirkung zu sehen. Freilich decken sich nur die Teile mit der Wirklichkeit; das Ganze der Erscheinung bringt sie in ein vollendetes Gleichgewicht, wie die Wirklichkeit es nicht kennt. Das ist die idealistische Seite in Holbeins Bildniskunst.

Holbeins Menschen sind nicht allein Individuen, darin eingeschlossen ist, daß sie Vertreter ihrer Zeit, ihrer Rasse, ihres Standes sind. Die hieraus sich ergebenden typischen Eigenschaften sind mit feinster Schärfe erfaßt, wodurch Holbeins Bildnisse aufschlußreiche Geschichtsdokumente werden. Die Deutschen sind sehr in der Minderzahl, und leider lassen sie sich mit den dargestellten Engländern und Franzosen nicht unmittelbar vergleichen, weil diese alle der vornehmsten Gesellschaftsklasse angehören, die Deutschen aber bürgerliche Menschen sind. Hätte er uns ebensoviel Exemplare des deutschen hohen Adels, wie englische Lords, überliefert — in Wahrheit kein einziges —, es wäre unschätzbar für die Kenntnis dieses Standes. Wie dankbar sind wir ihm für seine drei Gelehrtenbildnisse: Bonifazius Amerbach, der sittenreine, wahrhaft humane Humanist, an dem Erasmus keinen andern Fehler fand als seine zu große Bescheidenheit; der weltfremde, versonnene Astronom Nikolaus Kratzer; der Primus der europäischen Gelehrtenrepublik, Erasmus *. Sodann war Holbein der einzige Deutsche, der Frauen zu malen verstand. Welche Skala: die blutjunge Herzoginwitwe Christine von Mailand, eine dänische Fürstentochter, ausnahmsweise ganze Figur in Lebensgröße; einfach in Schwarz; Samt und Seidendamast köstlich differenziert; im Gesicht unbefangene Heiterkeit, das Spiel der Hände voll Grazie (Abb. 175). Katharina Howard, eine der sieben Gemahlinnen König Heinrichs VIII., voll Liebreiz, dabei ganz die große Weltdame (Abb. 173). Holbeins eigene Frau, eine deutsche Bürgersfrau, die außer ihrem Hause und ihren Kindern nichts kennt, aber in ihren früh gealterten Zügen ein Schatz von Güte (Abb. 171). Und einmal auch die Buhlerin, Magdalena Offenburg, die um Gold ihre Reize anbietet, berückend schön, aber neben der lockenden Gebärde zugleich ein Ausdruck von Trauer und Überdruß. — Der zerfurchte Greisenkopf hat ihn nicht so angezogen wie Dürer; der 88jährige Dr. Ehrenbrod (Wien) zeigt sein hohes Alter viel weniger in den Zügen, als im Ausdruck. Seinen Kinderporträts gibt er eine vor ihm nie erreichte, auch nie gewollte Bestimmtheit der individuellen Form; mag sein, daß sie etwas von Kindlichkeit dabei einbüßen (Prinz von Wales im Provinzialmuseum zu Hannover).

Holbeins Arbeitsmethode war schon in seinen frühesten Bildnissen

* 1523 in drei Exemplaren gemalt: eines in Basel, eines im Louvre, eines in Longford Castle. Eine zweite Aufnahme in der Galerie zu Parma. Außerdem zahlreiche Kopien.

dieselbe wie in seinen späten. Er begnügte sich wohl fast immer mit kurzen Sitzungen. Mit dem Silberstift oder der Kreide wurden die linear bestimmbaren Teile, Kopfumriß, Augen, Nase, Mund hingezeichnet, dazu sparsame Schattenangaben; Kostüm und Schmuck in wenigen, durch schriftliche Notizen erläuterten Strichen (Abb. 170, 174). Da in vielen Fällen beides, die Naturaufnahme und das ausgeführte Gemälde, erhalten geblieben ist, können wir feststellen, wie genau er sich an die erste gehalten hat; die Ausführung ist nur Entfaltung. Die in allem Wesentlichen unveränderliche Identität der ersten mit der letzten Fassung setzt ein beispiellos sicheres Gedächtnis voraus. Wieweit er dann noch Gelegenheit hatte, durch spätere Sitzungen den ersten Eindruck zu kontrollieren, bleibt dahingestellt. Ausführung ganz nach der Natur verbot schon die damals übliche Technik. Auch im Gemälde bleibt die lineare Grundlage das Entscheidende, die innere Form wird in zarten Übergängen mäßig modelliert. Die Köpfe sind also mehr flächenhaft als plastisch gesehen. Gegenüber dem scheinbar geringen Aufwand an Mitteln ist die Freiheit und aparte Bestimmtheit der Individualisierung doppelt erstaunlich. Der kleinste Kunstgriff, den er verwendet, bedeutet etwas; nie war ein Künstler so fern von gedankenloser Routine; mit höchster Besonnenheit und Zweckbewußtheit tat er jeden seiner Schritte. Wie das Kostüm zur Charakteristik mitverwertet ist, muß in jedem einzelnen Falle genau beobachtet werden. Die Pinselarbeit ist bis in die letzten Ecken des Bildes hinein von gleicher, ruhiger, unvordringlicher Sorgfalt. Wie auf der Baseler Bürgermeistermadonna der persische Teppich auf der Stufe mit Recht bewundert wird, so sind auf den beiden Falknerbildnissen im Haag die Vögel aufs liebevollste durchgebildet. Doch nur selten und dann wohl auf besonderen Wunsch, hat er die Charakteristik durch Hinzufügung von Utensilien, die auf den Beruf des Dargestellten hindeuten, stillebenmäßig erweitert und nur einmal, auf dem Bilde der »Gesandten«, ist hierbei des Guten zu viel geschehen. Dem Geschmack der Zeit am technisch Kostbaren und Delikaten kam er in weitem Maße entgegen, aber in so geistvoller Behandlung, daß ihm die Gefahr des Kleinlichen und Glatten nichts anhaben konnte. Die Farbenzusammenstellung ist, zumal auf den späteren Bildern, gewählt einfach. Ausgezeichnete Bindemittel liehen ihr einen zarten Schimmer und gestatteten eine wunderbar geschmeidige Pinselführung, durch die jede Spur von Arbeitsmühe verwischt wird: ein Gefühl der Ruhe überkommt den Beschauer. Die fast immer nur mittelgroßen, oft sogar kleinen Tafeln sind auf Betrachtung in nächster Nähe berechnet und großenteils sehr gut erhalten, so daß sie allein schon durch ihre Technik einen exquisiten Genuß gewähren. — Ein Wort sei noch über die Behandlung des Hintergrundes gesagt. Anfänglich wollte er ihm noch ein eigenes Interesse geben. Auf dem Doppelbildnis des Bürgermeisterpaares von 1516 stellte er mit jugendlichem

Übereifer seine architektonischen Kenntnisse zur Schau und zum Schaden der Einheit der Bilderscheinung. Im folgenden Jahr, auf dem Hertensteinporträt, ist er schon vorsichtiger, kann es aber doch nicht ganz lassen, oben an der Wand einen Fries in der Art Mantegnas anzubringen. Auf den Bildern der Offenburgerin (1526) und den ersten englischen (1527) ist es nur noch ein in Falten gelegter Vorhang. Von 1530 ab reduziert er den Hintergrund auf eine abstrakte, einfarbige Fläche. Etwa noch eine Inschrift in goldenen Buchstaben darauf zu setzen, schien seinem geläuterten Realismus kein Widerspruch.

Heute werden von gemäldemäßig ausgeführten Bildnissen 66 gezählt. Nehmen wir dazu die Zeichnungen mit unzweideutigen Hinweisen, daß sie Vorlagen für auszuführende Gemälde waren, so ist die Zahl der untergegangenen sehr beträchtlich. Von jenen 66 besitzt Deutschland, auch wenn wir Basel und Wien hinzurechnen, nur einen kleinen Teil. Die nach Paris, England und Amerika gekommenen werden wohl noch auf geraume Zeit den deutschen Kunstfreunden entzogen sein; selbst gute Photographien geben von ihnen doch nur einen blassen Begriff. Besser steht es mit den Zeichnungen. Ihre Reproduktion in der vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft veranstalteten, noch nicht abgeschlossenen Gesamtausgabe der Holbeinzeichnungen wird künftig das wichtigste Hilfsmittel zur Kenntnis von Holbeins Porträtkunst sein.

5. Graphik. (Abb. 184—197).

Holbeins Malkunst macht nie vergessen, daß ihre Grundlage die zeichnerisch angeschaute, zuerst mit dem Stift fixierte Form ist. Nachdem von seinen Wand- und Glasgemälden alles, von seinen Porträts nicht wenig untergegangen ist, hat es einen erhöhten Wert, daß von seinen Zeichnungen eine verhältnismäßig große Zahl sich erhalten hat und durch ausgezeichnete Reproduktionen zugänglich gemacht ist. Studien vor der Natur sind sehr selten, ausgenommen die Porträtstudien; doch auch bei diesen schwebt ihm meistens schon das künftige Bild vor Augen. Die große Masse seiner Zeichnungen sind Entwürfe für auszuführende Werke, Bilder oder kunstgewerbliche Gegenstände. Sie haben also nicht die Bedeutung, wie ein großer Teil der Dürerzeichnungen, daß sie den mit dem Stoff noch ringenden, die Form noch suchenden Künstler uns belauschen lassen. Der Werdeprozeß des Gedankens ist in der Hauptsache schon abgeschlossen. Er drückt ihn dann mit den allereinfachsten Mitteln aus. In der Regel Umriß mit der Feder und leichte Schattenangabe mit dem Pinsel. Sein zeichnerischer Stil hat nichts Nervöses, Ungestümes, genialisch Improvisiertes; mit souveräner Ruhe und höchst erstaunlicher Simplizität sagt er, was ihm zu sagen nötig erscheint. Es ist, als ob er ein vor seinem inneren Auge fertig dastehendes Bild gemächlich abschreibe, nicht, als ob er es entstehen lasse.

Wenn ein deutscher Künstler des 16. Jahrhunderts auf weitere Kreise einwirken wollte, so mußte er zur gedruckten Kunst greifen. Es sieht nicht so aus, als ob es Holbein sehr darum zu tun gewesen wäre. Er hat in Basel mehr als 1200 Stück gezeichnet, aber nicht im Selbstverlag, wie Dürer, sondern immer oder fast immer im Auftrag und oft nach den Anweisungen dritter Unternehmer. Das ist auch der Grund, weshalb er nie zum Grabstichel gegriffen, nur für den Holzschnitt gezeichnet hat. Die Baseler Verleger verlangten mehr Buchschmuck als eigentliche Illustration. Da hauptsächlich lateinische Autoren für den internationalen Kreis der humanistisch Gebildeten gedruckt wurden, »nahm das Schmuckgepräge des Buches einen abgeschliffenen, weltmännischen Charakter an«. Der venezianische Buchdruck war Quelle und Muster. Nach 1520 gewannen Bibelübersetzungen und reformatorische Streitschriften einen breiten Raum. Der deutsche Holzschnitt, in seiner Art durch Dürer zur Vollendung gebracht, war wuchtig, breit und malerisch. Den zarten, vornehmlich auf den Umriß angelegten Vorzeichnungen Holbeins gerecht zu werden, ging über das Vermögen der Baseler Formschneider. Der vom Verleger Froben begünstigte Metallschnitt führte zu noch größeren Entstellungen. Erst als er in dem 1522 von Mainz nach Basel übergesiedelten Hans Lützelburger einen wunderbar geschickten Interpreten fand, entschleierte sich die Schönheit seiner Zeichnung. Ihre Gemeinschaft, die leider schon 1526 durch Lützelburgers Tod gelöst wurde, entsprangen u. a. die Titelblätter zu zwei Neudrucken von Luthers Neuem Testament, die Einzelblätter »Der Ablaßwucher« und »Christus das Licht«, der erste Teil der später auf 92 Nummern vermehrten Illustrationen zum Alten Testament, vor allem die später berühmt gewordene Folge des »Totentanzes«; später, weil sie erst 1538 und nicht in Basel, sondern in Lyon (mit französischen Versen) herausgegeben wurde. Aus diesen 40 winzigen, unendlich gehaltvollen Blättern spricht die Stimmung der Reformation und der Bauernkriege. Ihre Voraussetzungen gehen aber auf das Mittelalter zurück und müssen genauer betrachtet werden.

Die Personifikation des Todes war schon dem Altertum bekannt. Bei den Byzantinern war der Thanatos nicht mehr ein schöner Jüngling, sondern ein alter Mann. Das Abendland hat ihn so übernommen, dann aber in die Gestalt eines verfallenen Leichnams mit Totenschädel umgewandelt. Besonders hat sich die geistliche Bühne dieser Gestalt bemächtigt, in Frankreich schon im 13. Jahrhundert nachweisbar. Ein Reigentanz zwischen Toten und Lebenden wurde aufgeführt mit lehrhaften Wechselreden. Die Aufnahme in die Wandmalerei geschah im 15. Jahrhundert. Schon um 1400 scheint die erste Fassung des Totentanzes im Kloster Klingental in Klein-Basel entstanden zu sein, früher als die berühmte *Danse macabre* auf dem Kirchhof der Innocents in Paris (1424). 1463 fand die Darstellung

ihren Weg nach Lübeck und wurde in Reval wiederholt. Sehr bald hat auch der primitive Holzschnitt sich ihrer bemächtigt (ältestes datiertes Exemplar 1446). Ein wesentlicher Zug ist immer die Einteilung der Menschen nach Ständen, niemand entgeht ihm, vor ihm sind alle gleich. — Die Vorstellung vom Reigentanz der Toten ist aber nur ein Fall unter vielen. Der Grundgedanke wird durch die Pluralität der Toten nicht sowohl verstärkt als abgeschwächt: der Tod als mythisches Wesen, als Bezwinger alles Lebens ist einer. So zeigt ihn die tiefsinnige Dichtung vom »Ackermann in Böhmen«, und so, als Einzelwesen, führt ihn des öfteren die bildende Kunst des 15. Jahrhunderts vor. Wir führen nur wenige Beispiele an. Auf einem Kupferstich um 1480 sitzt er am Schachbrett; sein Gegner ist ein König, umgeben von seinem Hofstaat, ein Engel Gottes tritt heran und weist das abgelaufene Stundenglas. In etwas anderer Fassung zeigte den Tod als Schachspieler auch ein Wandgemälde im abgebrochenen Kreuzgang des Straßburger Münsters. In den Illustrationen zu Brants Narrenschiff erscheint hinter Frau Venus der Tod (Bd. II, Abb. 506). In Schedels Weltchronik ringt Christus mit ihm. Des öfteren bei Dürer: ein Liebespaar und hinter einem Baumstamm höhnisch winkend der Tod; ein andermal, mit höchster Kühnheit, vergewaltigt er ein Weib; ein drittes Mal reißt er einen Reiter vom Roß (Abb. 14); oder er reitet auf einer Schindmähre beutegierig daher. Bei Baldung schleicht er sich an ein blühendes nacktes Weib heran und küßt sie über die Schulter weg. Bei Urs Graf lauert er im Geäst eines Baumes auf zwei Landsknechte (Abb. 96). Bei Burgkmair erwürgt er auf der Straße einer Stadt einen Mann, während seine Begleiterin schreiend enteilt. Derselbe malt sein Selbstbildnis und das seiner Frau, indem sie sich im Spiegel betrachten, aus dem zwei Totenköpfe ihnen entgegenblicken. Dürer gibt auf einem seiner schönsten Kupferstiche das Wappen des Todes. Ähnlich Wechtlin auf einem Helldunkelholzschnitt. Man sieht: diese von Leben strotzende Zeit ist zugleich erfüllt von dem Pathos des *media vita in morte sumus*. Verglichen mit den alten Totentanzbildern, hat die Tonart sich verändert. Dort ist sie lehrhaft und systematisch, steht doch meistens als Einleitungsbild der Prediger auf der Kanzel an der Spitze; auf den Todesbildern wird Konzentration auf einen einzigen, erschütternden, dramatischen Moment gesucht.

Aus alledem hat nun Holbein die Summe gezogen. Den Totentänzen entlehnt er die Gliederung nach Ständen und Berufen, aber die einzelnen Szenen sind isoliert, ein dramatischer Moment für sich. Es ist nicht wahrscheinlich, daß er seine Bilderfolge ohne Text hat herausgeben wollen, wie sie auf den Probedrucken erscheinen. Wenigstens möglich also, daß die in der Lyoner Ausgabe am Kopf jeder Seite stehenden Bibelsprüche, die durch ihre Anwendung Epigramme von ätzender Ironie werden, schon in Basel in Gemeinschaft mit seinen gelehrten Freunden

festgestellt waren. Die unter den Bildern stehenden französischen Verse sind matte Paraphrasen. Indessen haben niemals Bilder eine Erklärung weniger nötig gehabt. Wir geben nur von einigen probeweise den Inhalt und können noch weniger nachbilden (Abb. 188—191).

Ouverture. Tote ohne Zahl entsteigen den Gräbern, dem Beinhause und beginnen mit Hörnern, Posaunen und Pauken eine schaurige Musik. Schon der Klingentaler Totentanz hatte diese Szene, der offenbar die Erinnerung an die Bühne zugrunde liegt. *Vae vae vae habitantibus in terra. Cuncta in quibus spiraculum vitae est, mortua sunt.* Aus Apoc. VIII und Genesis VII. — Der Papst sitzt auf seinem Thron und krönt den vor ihm knienden Kaiser. Als Zuschauer Kardinäle und Bischöfe. Der Tod, selbst mit dem Kardinalshut, ahmt Haltung und Gebärde possenhaft nach. In den Falten des Baldachins hockt ein Teufelchen, ein zweiter reicht die mit fünf Siegeln behängte Krönungsbullė. *Moriatur sacerdos magnus et episcopatum ejus accipiat alter.* Aus Josua XX u. Ps. CVIII. — Der König (an Franz I. von Frankreich erinnernd; wie vorher der Kaiser an Maximilian) sitzt an der Tafel, der Tod ist sein Mundschenk. — Der Bischof wird aus der verängstigten Schafherde, die er weidete, vom Knochenmann weggerissen. *Percutiam pastorem et dispergentur oves.* Marc. XIV. — Der Domherr schreitet zur Hora, der Tod zeigt ihm das Stundenglas. *Ecce appropinquat hora.* Mat. XXVI. — Der Richter sitzt auf seinem Stuhl, vor ihm die Parteien, der Reiche greift in seinen Beutel, der Arme tritt beiseite, hinten der Tod zerbricht den Richterstab. *Disperdam judicem de medio ejus.* Amos II. — Der Priester trägt das Sakrament zu einem Sterbenden, der Tod eilt als Ministrant voraus. *Sum quidem et ego mortalis homo.* Sap. VII. — Eine alte Frau mit gebeugtem Rücken, ein Skelett mit dem Hackbrett tanzt ihr voraus, ein zweites holt die Knochenhand zum Gnadenstoß aus. *Melior est mors quam vita.* Eccl. XXX. — Dem Arzt führt der Tod mit patronisierender Gebärde einen Kranken zu. *Medice, cura te ipsum.* Luc. IV. — Der Kaufmann sitzt in seinem Gewölbe unter seinen Schätzen, trotz dem vergitterten Fenster ist ein Räuber eingebrochen, der Tod. *Stulte, hac nocte repetunt animam tuam.* Luc. XII. — Der Tod als Straßenräuber überfällt einen mit gefülltem Tragkorb über Land gehenden Hausierer. *Venite ad me qui onerati estis.* Matth. XI. — Das eben getraute Ehepaar zieht in sein Haus ein, als Brautführer schlägt der Tod die Trommel. *Me et te sola mors separabit.* Ruth I. — Der Ackersmann am Pfluge, der Tod treibt die Rosse an. *In sudore vultus tui vesceris pane tuo.* Gen. I. — Eine arme Frau kocht den Ihren die Suppe, der Tod reißt ihr Kind hinweg, das klagend den Arm nach der Mutter ausstreckt. *Homo natus de muliere, brevi vivens tempore repletur multis miseriis, qui quasi flos egreditur et conteritur et fugit velut umbra.* Job XIV. — Dieses letzte Bild ist das einzige, aus dem ein elegischer

Ton klingt. Sonst ist alles erbarmungsloser Hohn auf die vermeintliche »Sekurität« unseres Daseins. Ernst Heidrich hatte ganz recht: gegen Holbeins Totentanzbilder erscheinen die größten Brutalitäten der früheren Kunst nur mehr roh, aber kaum noch grausam. Von Ergebung und Versöhnung keine Spur. Die einzige Konzession an die christlichen Gedanken sind die vier ersten, wohl erst später in den Plan aufgenommenen Bilder, die den Sündenfall und seine Folgen schildern. — In unheimlichem Gegensatz zu dem grausigen Inhalt steht die kühle Ruhe der wunderbar feinen Ausführung. Man halte dagegen Dürers Apokalypse! — Die Bilder sind nach 1522, vor 1526 gezeichnet und geschnitten. Wären sie schon damals in den Handel gebracht worden, sie hätten auf die erregte Zeit gewirkt wie Öl auf die Flammen. Auch als sie 1538 in Lyon herauskamen, verbreiteten sie sich schnell und wurden bis nach Italien hinein nachgedruckt.

Nach Unterbrechung durch die englische Reise nahm Holbein in den letzten Baseler Jahren den Holzschnitt wieder auf, aber ohne volkstümliche Wirkungen zu suchen. Das Titelblatt zu den Werken des Erasmus ist hinsichtlich der Reinheit und Zartheit der Zeichnung und der weisen Beschränkung der technischen Mittel der schönste aller deutschen Holzschnitte (Abb. 197).

Nun bleibt noch eine Hauptfrage zu beantworten: Was hat die zeitgenössische deutsche Kunst durch Holbein gewonnen? Hätte er ein Publikum haben können, wie es Rom, Venedig, Antwerpen darbot, es hätte viel sein müssen. In bescheidenerer Form hätte ihm auch Augsburg das sein können. Aber sein Unstern trieb ihn nach Basel. Und als er auch Basel verließ und nach England ging, da war es schon nicht mehr ein unglücklicher Zufall, sondern die Folge der deutschen Zustände insgesamt. Es ist nicht anders: Holbein, der letzte eines herrlichen Künstlergeschlechts, fand die historischen Fundamente der deutschen Kunst in vollem Verfall: die Kirche und ihre Weltanschauung zerstört, die Nation zerrissen, die bürgerliche Kultur durch das Eindringen der Renaissance in Zersetzung. An alledem konnte kein einzelner Mann, auch der höchstbegabte nicht, etwas ändern.

Die künstlerische Romantik hatte sich noch ausleben dürfen, die Erfüllung der an Holbein geknüpften Verheißungen blieb Fragment.

Die Architektur bei den Malern und Stechern.

Es gehört zur geschichtlichen Rolle der Malerei dieses Zeitalters, daß ihr etwas zu leisten zufiel, was nicht ihres Amtes war, aber doch nicht ungetan bleiben durfte ohne Schaden für das Ganze des Kunstlebens. Wir wissen es schon und haben es zu erklären versucht: es war in Deutsch-

land eine Zeit ohne Baukunst. Damit ist aber der Erfolg noch nicht aufgehoben: »daß alle Wandlungen des Darstellungsstils begleitet sind von Wandlungen der dekorativen Empfindung«. Wie wäre es möglich gewesen, in das Wesen der Renaissancekunst einzudringen bei völliger Nichtbeachtung ihrer architektonisch-dekorativen Werte? In der Tat ist es zu einer so unvernünftigen Situation auch nicht gekommen. Nur daß es eben nicht Architekten waren, sondern allein Maler und Zeichner, bei denen die architektonische Renaissance ein Echo fand. Ihnen ist es zu danken, daß diese Seite der bildenden Phantasie nicht abstarb. Das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bringt die ersten Versuche dieser Kryptoarchitektur auf Papier und Leinwand, sie mehren sich im zweiten, im dritten und vierten macht sie sich oft schon ungebührlich breit — bis endlich die Stunde der Ablösung durch die wirkliche Baukunst kam. — Hier haben wir die Stellungnahme der führenden Meister ins Auge zu fassen.

Grünewald und Holbein bezeichnen die entgegengesetzten Pole, wie in jeder Hinsicht, so auch in dieser. Grünewald hat an der Architektur als solcher gar kein Interesse, er sieht sie nur als Substrat malerischer Erscheinungen. Die große Mehrzahl seiner Bilder entbehrt der architektonischen Hintergründe, in den wenigen Fällen aber, wo es seinem malerischen Sinn daran liegt, Architektur zu schildern, tut er es mit größter Eingänglichkeit. Die gotische Kapelle, in die er auf dem Isenheimer Altar die Verkündigungsszene (ganz gegen das Herkommen) verlegt, ist rein mit malerischen Mitteln, ohne linearperspektivische Hilfe, zur Darstellung gebracht, in ihrer Art das vollkommenste, an Helldunkelreizen reichste Innenraumbild der Epoche. Wieder eine andere Bedeutung hat die Zierarchitektur auf dem Engelkonzert. Hier sprechen in blühendstem spätgotischem Rokoko die plastischen Formen. Wir wagen zu erraten, weshalb sie Grünewald gerade an dieser Stelle zu Hilfe rief: diese vibrierenden, schwingenden, klingenden Architekturlinien waren ihm sichtbar gemachte Tonwellen, geronnene Musik. Diese beiden Szenen, Verkündigung und Engelkonzert, so wie Grünewald sie gefaßt hat, in eine renaissancemäßige Architekturumgebung versetzt — es wäre eine schrille Unmöglichkeit. Grünewald ist Spätgotiker bis in die letzte Faser, woran es nichts ändert, daß er hie und da auch eine kleine Renaissanceform einschiebt.

In Dürers Werken nimmt die Architektur einen breiteren Raum ein. Sein Verhältnis zur Renaissance ist aber nicht von ihr aus orientiert. Er bedarf ihrer auf seinen Bildern, um der Raumdarstellung plastische Bestimmtheit zu geben. Das Zimmer auf dem stark unter dem Eindruck Mantegnas stehenden Dresdener Altar ist stilistisch ganz indifferent, ein nur perspektivisch ihn interessierendes Raumabstraktum. Auf dem Paumgärtner-Altar und dem Florentiner Dreikönigsbild spielt zwar die

Baulichkeit eine große Rolle, aber die Stilfrage bleibt unberührt, die wenigen stilistisch bezeichneten Formen sind weder gotisch noch antikisch, sondern romanisch. Im Marienleben sind die Strukturformen der Renaissance angenähert, die Zierformen krauseste Spätgotik. Endgültig mit der formalen Spätgotik gebrochen hat er erst nach der zweiten italienischen Reise. Zu einer unverblümten Huldigung vor der Renaissance verstand er sich zuerst auf der großen Baseler Zeichnung von 1509 mit der heiligen Familie in einer offenen südlichen Halle, wiewohl er mit einem Rest von spätgotischem Eigensinn nicht lassen kann, zu fragen: wirkt ein korinthisches Kapitell nicht lebendiger durch Übereckstellung? und: kann nicht eine Kassettendecke auch als Rippennetz gedeutet werden? Die heroische Simplizität der Architekturen seiner Spätzeit ist zwar von Gotik weit entfernt, aber auch Renaissance ist sie nicht. — Mehr als die Architektur hat ihn die Ornamentik interessiert. Die maßgebenden Zeugnisse aus der Zeit zwischen den beiden italienischen Reisen sind die Titelblätter für die *Libri amorum* des Konrad Celtis und das Bücherzeichen für Pirkheimer. Dem Tektonischen weicht er hier aus; er zeichnet Weinlaub und krauses Astwerk, an die Renaissance erinnern nur die Putten und die an einem Tierschädel befestigten Girlanden. Auf dem Marienleben gibt er wohl antikisierende Bauglieder, aber das pflanzliche Ornament kann er sich nur spätgotisch-naturalistisch vorstellen. Einen plötzlichen Umschwung zur Renaissance bringt dann, wieder 1509, der Rahmen zum Landauerschen Dreifaltigkeitsbild. Tiefer in die Welt der Ornamentik zu tauchen, veranlassen ihn die Aufträge des Kaisers. Die neueren Forschungen haben erwiesen, daß die monströse »Ehrenpforte« ihm in der Hauptsache als fertiger Entwurf vorgelegt wurde und ihm nur die Aufgabe blieb, ihn ornamental durchzuarbeiten und auf die Holzplatten zu zeichnen. Umsonst, aus der wirren und impotenten Erfindung ließ sich etwas Gesundes nicht mehr entwickeln. Aber sein grüblerischer Geist hatte sich schon in der Vorstellung verfangen, daß hier ein Problem zu lösen sei. Nichts irriger, als in der Mischung der Stile Naivität zu sehen; es ist ein sehr durchdachter Versuch, auf dem Wege der Synthese zu einer originellen Neuschöpfung zu gelangen. In kleinen Ausschnitten ergötzt das Werk durch geistreiche Einfälle und den Schwung der zeichnenden Hand, als ganzes ist dieser ausgeklügelte Stilkentaur lebensunfähig. Wären die Holzschnitte an die Öffentlichkeit gekommen, sie hätten nur verwirrend wirken können.

Ganz anders stand von Anfang an Burgkmair zur Renaissancearchitektur. Er war ihr eindeutiger Lobredner und werbekräftigster Parteigänger. Das architektonische Beiwerk ist bei ihm mehr als bloßes Hilfsmittel der Raumbildung, es ist unmittelbar Miterzeuger des festlichen Glanzes, mit dem er die Wirklichkeit vergoldet. Auf den Holzschnitten des Jahres 1508, St. Georg und Kaiser Max (Abb. 1), ebenso der reizenden Madonna

in der Fensternische (Abb. 138), ist die räumliche Beziehung der Architektur zu den Figuren unklarer, als Dürer es geduldet hätte, aber sie erhöht außerordentlich die Stimmung, und ihre Profile und Ornamente sind die ersten stilreinen Zeugnisse der Renaissance auf deutschem Boden. Gern gab er auch seinen erzählenden Szenen einen reichen ornamentalen Rahmen (Abb. 140). Die Augsburger Buchdrucker versah er mit Randleisten und Initialen auf welsche Art. Zwischen 1515 und 1520 waren Architekturgründe in Renaissanceformen bei den Oberdeutschen schon unerläßlich, um das Bild interessant zu machen, zuweilen in sehr barocker Interpretation, wie auf dem Herrenberger Altar Jörg Ratgebs. Die große Architektur auf dem Lebensbrunnen des älteren Holbein kommt als selbständige Leistung nicht in Betracht, sie ist einer, wer weiß von wem, aus Italien nach Augsburg gebrachten Studienzeichnung entlehnt, welche auch mehrmals vom Bildhauer Adolf Daucher benutzt worden ist. Wer ihm die im Detail auffallend strenge Innenarchitektur auf den Flügeln des Sebastiansaltars (1516) vorgezeichnet hat, ist nicht bekannt. Bei Martin Schaffner ist 1524 die Architektur schon störend aufdringlich. So geht es unaufhaltsam weiter. Bei Schäuffelein wird das Abendmahl ein Architekturbild mit Staffage (Abb. 150).

Die fesselndste Erscheinung ist Altdorfer. Anfänglich mischte er, wie Dürer, die Stilelemente rein nach malerischem Gefühl; die Prachtbrunnen auf der Flucht nach Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum (1510) und auf dem Holzschnitt Abb. 107 sind reizende Bastarde; daß sie ausgeführt worden wären, möchte man sich kaum wünschen. Um 1520 klärten sich seine Vorstellungen von der Renaissance. Zu vergleichen die üppige Umrahmung des Farbenholzschnittes mit der »schönen Maria« und ein Holzschnitt mit dem Entwurf für eine Tür. Ganze Gebäude zeigen das Bild »Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe« (Kaiser-Friedrich-Museum) und das märchenhafte Schloß König Davids auf der »Susanna im Bade« (München). Eigentlich phantastisch sind sie nicht, denn diese könnte man sich wohl ausführbar denken. Die Formen weisen auf Venedig und Verona — daß Altdorfer sie mit Leibesaugen gesehen, d. h. Italien besucht hat, ist damit noch nicht erwiesen. Es heißt auch, er sei in späteren Jahren »Stadtbaumeister« von Regensburg gewesen. Das braucht nicht mehr zu bedeuten, als daß er als Mitglied des Rats die Aufsicht über das öffentliche Bauwesen hatte; Beweise, daß er selbst gebaut habe, fehlen.

Alle andern erscheinen schülerhaft unfrei gegen Holbein. Was ihn unterscheidet, ist: die andern denken zuerst die Einzelheiten und setzen aus ihnen, schlecht oder recht, das Ganze nachträglich zusammen; er aber sieht dieses zuerst. Seine Architekturhintergründe sind noch nicht darauf untersucht, ob sie konstruiert sind wie bei Dürer; wahrscheinlich nicht; eben dadurch aber und indem er sich seinem eminent lebendigen

Raumgefühl überließ, wußte er das für den Eindruck Entscheidende sicherer zu treffen als Dürer. Die architektonische und die figürliche Szene stehen bei ihm immer im Gleichgewicht. Die erste in ihrer klaren Ordnung dient der vitalen Bewegung der zweiten als wirksamste Folie. Uns hat an dieser Stelle besonders die Stilhaltung zu interessieren. — Offenbar hatte er schon in Augsburg Studienblätter aus Italien gesammelt. Gleich auf seinen ersten, in Basel selbständig gemalten Bildern, den Porträts des Meyerschen Bürgermeisterpaares von 1516, konnte er es nicht lassen, diese neuen und schönen Dinge auszupacken. In den Jahren nach der Rückkehr aus Italien hatte er so viel Architektur im Kopfe, daß es seiner ganzen Besonnenheit bedurfte, um nicht aus dem Gleichgewicht zu fallen. Aufgaben wie die zu den Häusern »zum Tanz« und »zum Kaiserstuhl« (Abb. 161, 162) müssen ihn ganz glücklich gemacht haben. Wohin sein Geschmack ging, erkennt man am schnellsten, wenn man seine Architekturen mit denen Altdorfers vergleicht. Die Hintergründe auf den Baseler Passionstafeln und dem Abendmahl geben nur Strukturformen und Gesimse, kein Ornament. Auch auf der Tafel in Sigmaringen (Abb. 160) beruht der Eindruck des Reichen am meisten auf der Raumgliederung. Selbst am Haus »zum Tanz« wird die phantastische Wirkung mehr durch die Gliederung im großen als durch das ornamentale Beiwerk erzeugt. Die Gotik, die offene wie die versteckte, ist von ihm abgefallen wie ein welkes Blatt *. Er ist der erste Deutsche, dem das Wesen der Renaissancearchitektur klar geworden ist. Er hat es gelernt an den frühen lombardischen Bauten Bramantes. — Nun meine man aber nicht, daß er gegen den Reiz der Schmuckkunst Italiens kühl geblieben wäre. Sind doch die Umrahmungen seiner Glasgemälde und seine in Holz geschnittenen Büchertitel üppige Gärten blühendster ornamentaler Erfindung. Den Samen lieferten ihm dieselben Bauten der lombardischen Frührenaissance, die vieler anderer Landsleute Phantasie befruchteten, vor allem der Dom von Como und die Certosa von Pavia. Die Gewächse, die er daraus zog, beweisen aber doch, daß sie von deutscher Hand gepflegt waren. Was er an Wärme und Ungestüm besaß, kam viel mehr in diesen freien, spielenden Flügen seines Formensinns zum Ausdruck, als dort, wo er den strengen Forderungen der Wirklichkeit gegenüberstand. Dem kräftigen, überkräftigen, schwer in Form zu bringenden Deutschtum seiner Zeit gab Holbein einen Zusatz von Grazie, Geschmack und Besonnenheit. Warum hat er nicht auch Baumeister sein dürfen, wie in Rom der Maler Raphael?

* Dagegen hat er unbedenklich Motive aus dem frühromanischen Zentralbau in Ottmarsheim im Oberelsaß verwendet. Vgl. auch das Scheibenbild Abb. 182.

Viertes Kapitel.

Die Bildhauerkunst.

Es läßt sich nicht verkennen, daß die Bildhauerkunst, mit starkem Schwung und reicher Gestaltungskraft in das neue Jahrhundert eintretend, allmählich hinter die Malerei und Graphik in die zweite Linie zurückgedrängt wurde. Drei Ursachen allgemeiner Art haben dies bewirkt. Die erste: es war eine am Stoff und den von ihm ausgehenden Anregungen der Phantasie und des Gemüts sich freuende Zeit, auf diesem Gebiet konnten die Bildhauer mit den Malern und Zeichnern nicht wetteifern. Die zweite: mit dem Stillstand in der monumentalen Architektur, der, wie wir wissen, schon vor der Reformation eingetreten war, verschwand die Bauplastik von selbst. Die dritte: durch die Reformation fand auch die Altarplastik ihr Ende, nach 1520 ist nur noch weniges entstanden. Es blieb von den altgewohnten Aufgaben der Bildhauerkunst nur das Grabmal ungeschmälert. Eine neue Erscheinung ist die aufblühende Kleinplastik: Bildnismedaillen, Plaketten, Figürchen in Bronze als Schmuck von Brunnen und Geräten. In ihnen allein fanden die spezifisch renaissancemäßigen Formen und Stoffe ein freies Feld.

Trotz dieser schnell sich geltend machenden Einschränkungen hat die Plastik an der Entwicklung des Formgefühls der Epoche einen bedeutenden Anteil genommen, ja, es kommt dasselbe, da es weniger mit stofflichen Belangen verwickelt ist, besonders klar zur Aussprache. Es sind drei Stilgruppen zu unterscheiden. Die größte der Masse nach ist die konservativ-spätgotische. Zu ihr gehören nicht nur die stehengebliebenen Werkstätten, wie es solche zu allen Zeiten gibt, auch mehrere der besten Meister; erst in ihnen kam das Ideal der Spätgotik zur Vollendung. Wo die Entwicklung über diese Grenze hinausdrängte, gabelte sie sich in zwei auseinanderlaufende Linien: die eine strebte, mitunter mit wahrem Ungestüm, einem vorzeitigen Barock zu, die andere der klassischen Hochrenaissance. Obgleich diese beiden Richtungen nur Minderheiten darstellen, treten sie für uns doch in den Vordergrund der Betrachtung.

Die Vischersche Werkstatt.

(Abb. 258—273.)

Wir haben das Lebenswerk Peter Vischers in zwei Hälften auseinandergelegt und die erste im vorangehenden Bande vorweggenommen,

weil sie noch ganz im Zeichen der Spätgotik stand, im zweiten aber meldet sich das Renaissanceproblem mit Macht an. Die erste gipfelte im Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, die zweite im Sebaldusgrab in Nürnberg.

Die beiden letzten Jahrzehnte vor der Reformation zeigen den Reliquienkultus in Siedehitze. Beispielsweise die Sammlung der Wittenberger Schloßkirche, von der Lucas Cranach den illustrierten Katalog herausgab, zählte schon im Jahre 1509 über 5000 Nummern und vermehrte sich später auf das Dreifache. Das ganze Skelett eines Heiligen zu besitzen, blieb für eine Kirche ein besonderer Vorzug. Eines solchen konnte sich die Sebalduskirche rühmen. Im 14. Jahrhundert war ein einfach-schöner silberner Sarg für den heiligen Leib gefertigt worden. Vermutlich stand er — wenigstens war das die Regel — auf dem Hochaltar. Jetzt meldete sich der Wunsch, ihn noch sichtbarer zu machen durch Aufstellung in der Mitte des Chors. In dieser freien Stellung aber bedurfte er des Schutzes. So entstand der Gedanke, ein durchsichtiges Gehäuse, eine kleine Kapelle, um ihn her zu bauen. War man einmal bei diesem Programm angelangt, so bot die gotische Tradition Anknüpfungspunkte genug. Ein Entwurf Vischers vom Jahre 1488 sieht eine schlanke Spitzpyramide vor, einigermaßen ähnlich den Sakramentshäusern. Die Sache muß lange beredet worden sein. Erst 1507 erhielt Vischer den endgültigen Auftrag. Den neuen Entwurf hat der um die Vischerforschung sehr verdiente Dr. Hubert Stierling von einem Papstgrabe in Avignon ableiten wollen, ohne jedoch erklären zu können, wie der Nürnberger Rotgießer zu dessen Kenntnis gelangt wäre. Ich gebe zu erwägen, ob es nicht auf eine leichtverständliche Ideenassoziation hinführt, wenn man die in Deutschland wohlbekannte Form des Kapellenreliquiars * zur Erklärung heranzieht? Auf jeden Fall ist der Aufbau gotisch. Aber, um nüchtern zu urteilen, es ist eine ermattete, unlebendige Gotik. Wie reizlos die Pfeilerprofile, wie schwerfällig die aus unendlich vielen kleinen Zellen zusammengesetzten Stufenpyramiden, die den Baldachin krönen. Und nun das ganz Überraschende: unten am Sockel sprüht und sprudelt ein Formenreichtum aus einer ganz andern Welt, pure lombardische Frührenaissance. Also ein vollkommener Bruch im Stilbewußtsein bei vollkommener Einheit der technischen Ausführung? Wie ist dies Rätsel zu lösen?

Am Sockel stehen zwei Inschriften: am östlichen Ende »Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508«, am westlichen »Gemacht von Peter Vischer 1509«. Aber es ist noch eine dritte da, nachträglich eingemeißelt, und die lautet: »Peter Vischer purger zu Nürenberg machet das werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im Jahr 1519 und ist

* Bd. II, Abb. 203.

allein got dem almechtigen zu lob und sanct Sebald dem himelfürsten zu eren mit hilff frummer leut von den allmoßen bezalt«. Also nicht Peter Vischer allein, sondern mit seinen Söhnen. Damit ist das Rätsel gelöst: es sind die Geister zweier Generationen, die sich hier begegnen und durchdringen. Der alte Vater hat das Werk erdacht, und auch nur er, der Erfahrene, konnte es »machen«, den schwierigen Guß vollbringen. Aber er wehrte sich auch nicht gegen die Einsicht, daß eine neue Zeit gekommen war und eine neue Kunst forderte. Wieweit sie in ihm selbst noch lebendig wurde, wieweit er sie seinen Söhnen überließ, und wie diese zueinander sich verhielten, wird zu untersuchen sein.

Der Söhne waren fünf. Die zwei jüngsten, aus einer dritten Ehe, kommen für das Sebaldusgrab nicht in Betracht. Die drei älteren waren: Hermann d. J. (geb. 1486?, gest. 1514), Peter d. J. (geb. 1487, gest. 1528), Hans (geb. vor 1490, gest. 1549). Vom Lieferanten des zum Guß verwendeten Metalls haben wir die Nachricht, der junge Peter habe das meiste an dem Werke getan. In einer andern gleichzeitigen Aufzeichnung wird »Peter Vischer mit seinem Sohn« als Urheber genannt. Und genauer sagt eine dritte: »Aber Peter Vischer der Jüngere hat den mehreren theill gemacht, dieser mitt der Kunst seinen vatter unnd alle seine Brüder übertroffen, Herman hat allein den apostole Bartholomeum und etliche Tabernakel gemacht.« Was bleibt hiernach noch dem Vater? Die kürzlich von Hubert Stierling durchgeführte genaue Beobachtung des Denkmals hat das Verhältnis in der Hauptsache klargestellt. Das Wachsmodell war in allen Teilen, auch den unteren, vom Vater gleichartig fertiggestellt, vor dem Guß aber wurde es von dem Ende 1508 aus Italien zurückgekehrten zweiten Sohn, Peter Vischer d. J., umgearbeitet; dieser fügte alles hinzu, was Renaissanceform zeigt, die Kandelabersäulen und alle die mehr als 100 Figürchen am Sockel, die Leuchterweibchen an den Ecken, die vier großen Reliefs am Sarkophagunterbau mit Geschichten aus der Legende des Titelheiligen, endlich noch einiges am Baldachin *. Dem Vater aber gehören die zwölf Apostel auf der mittleren Höhe der Pfeiler. Sie nun beweisen, daß auch der Alte mit der Zeit vorwärtsgegangen war. Der Vergleich mit den Apostelfiguren des Magdeburger Grabmals (Bd. II, Abb. 349) zeigt es schlagend. In Italien war er zwar nicht gewesen, aber auch in Nürnberg hatte er von mittelbar oder unmittelbar italienischer Kunst genug zu sehen bekommen, um den Anhauch der Renaissance zu verspüren. Keine scharfe Wendung in

* Auch der 1516 aus Rom zurückkehrende Bruder Hermann hat eine Ideenskizze geliefert, die freilich zu einer totalen Umarbeitung hätte führen müssen. Das auf der Zeichnung allein gegebene architektonische Gerüst ist in strengsten Hochrenaissanceformen gehalten, fast wie die Vorahnung eines palladianischen Fassadensystems. Wir haben es nicht zu bedauern, daß dadurch das 1516 jedenfalls schon weit vorgerückte Modell nicht verdrängt wurde.

seinem Stilgefühl wurde dadurch hervorgerufen, vielmehr nur das Freiwerden von Neigungen, die schon in ihm selbst lagen. Vischer war von Natur Klassiker. Was uns in seinen dem Sebaldusgrab vorangehenden Werken als kühle Formenreinheit erschienen war, erhebt sich in den Sebaldusaposteln zu einer in Deutschland noch nicht gesehenen Schönheit höherer Art. In der Verschmelzung gotischer und renaissancemäßiger Idealität nimmt er eine ähnliche Mittlerstellung ein wie unter den Italienern Ghiberti. Auch Dürers Apostel suchen den Ausgleich, aber das persönliche Temperament ist gänzlich verschieden. Sucht man in der deutschen Vergangenheit nach einem wahlverwandten Geiste, so findet man ihn bei dem Meister des Straßburger Engelspfeilers. Vischers Gestalten sind überschlank, kleinköpfig, der Gegensatz von Stand- und Spielbein wohl hervorgehoben, aber nicht bis zu wirklichem Kontrapost weitergebildet, die Falten in weit ausholenden parallelen Zügen, entschiedenster Gegensatz zu dem malerischen Gewühl der Spätgotik, die Köpfe von einer ins Allgemeine abgeklärten Schönheit, in dem Ganzen der Erscheinung eine stille, feierliche Musik.

Von einer ganz andern Rasse ist die Gestaltenwelt des Sohnes. War die des Vaters trotz verhältnismäßig kleinen Maßstabes ($^1/_3$ der Lebensgröße) hochmonumental empfunden, so genießt der Sohn mit vollen Zügen die Freiheit dekorativer Kleinplastik. Ein ausgezeichnetes Gedächtnis macht ihn zum souveränen Herrn über die in Italien geschauten Formen und Motive; sein eigen ist die Blutwärme und Saftfrische, mit der er sie rauschend erfüllt. Es ist nicht das kleinste Figürchen unter diesen Hunderten, das nicht über seine dekorative Funktion hinaus noch ein selbsteigenes, volles Leben besäße. Kaum auf irgendeinem Punkte ist ein Moment der Ermüdung zu erkennen. Es muß für den noch jugendlichen Künstler eine herrliche Empfindung gewesen sein, ledig aller Bande der Konvention seine innere Fülle so verschwenderisch ausgeben zu dürfen. Eine zeitgenössische Niederschrift bemerkt bereits, daß der Guß »rauch«, d. h. unziseliert sei, was einen auffallenden Verzicht auf Eleganz, aber auch einen Gewinn an Frische bedeutet. Im Gegenständlichen sind die vom jungen Vischer hinzugebrachten Darstellungen die erste, ganz große und freudige Huldigung vor dem Humanismus. Der eifrige Förderer des Denkmals, Sebald Schreyer, selbst kein Gelehrter, aber mit Konrad Celtis und andern Nürnberger Humanisten befreundet, wird hier seine Wünsche ausgesprochen haben, wie er es auch war, der des alten Vischers hoffnungsvollen Sohn nach Italien geschickt hatte *. Der in der Folgezeit schnell abgebrauchte allegorisch-mythologische Stoff war hier noch von reizender Neuheit. Die an der Sohle des Unterbaus sitzenden weiblichen Gestalten

* Auf Schreyers persönlichen Geschmack fällt ein Licht durch die Nachricht, daß er seine Wohnung mit Bildwerken von Orpheus, Apollo, Amphion usw. geschmückt hatte mit Epigrammen von Celtis.

sind die Personifikationen der Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit und Klugheit, nicht sicher zu deuten die vier nackten Männer an den Ecken. Obgleich sitzend, sind diese Figuren voll Bewegung, und zwar Bewegung im Sinn eines durchgebildeten Kontrapostes, wie ihn die Apostelfiguren des Vaters noch nicht kannten, und von einem überraschend sicheren Gefühl für das Organische des Gliederbaus; nicht zierlich, wie die Spätgotik das verstanden hatte, aber voll neuartiger Anmut. Um sie her spielen nackte Kinder. An den Füßen der Kandelabersäulen sieht man Tritone, Nymphen, Panisken und Hirten. Ganz zum Erstaunen sind aber die Szenen aus der Sebalduslegende; nicht daß sie gut erzählt wären — das verbot schon der Inhalt dieser Wundergeschichten, wie z. B. das Anmachen eines Feuers aus Eiszapfen —, aber sie sind in einem so reinen, unmalerischen Reliefstil gehalten, wie er damals in Deutschland ganz unbekannt war. Weder Dürer noch Burgkmair noch sonst wer hat die wiederentdeckte Schönheit des alten Südens mit so ungeteilter, hoffnungsseliger Freudigkeit umfangen, wie hier der junge Peter Vischer. Er ist wie der Jüngling, der zum erstenmal die Geliebte erblickt.

Der Schreibmeister Neudörfer, dem wir wichtige Notizen zur Nürnberger Künstlergeschichte verdanken, sagt von ihm: er hatte seine Lust, in Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann viel schöne Poeterey aufriß. Ein übriggebliebenes Blatt dieser Art ist die von Goethe für seine Sammlung erworbene und mit Recht gepriesene Allegorie auf die Reformation, nicht eine Satire gegen das Papsttum, wie bei Holbein und vielen andern in jener Zeit, sondern ein von inniger Glaubensempfindung eingegebenes Bekenntnis zu Luther. Das Datum 1524 sagt alles Nötige über die geistige Lage im Augenblick der Entstehung.

Peter Vischer d. J. hat wenig länger gelebt als Raphael und Mozart. Welche Aufgabe hat ihm die väterliche Werkstatt zwischen der Vollendung des Sebaldusgrabes 1519 und seinem Tode 1527 noch gestellt? Neuerdings ist ihm öfters die sogenannte »schöne Madonna von Nürnberg« zugeschrieben worden. Sie ist in Holz geschnitzt, aber offenbar als Modell für einen Erzguß, Teil einer nicht zur Ausführung gelangten Kreuzgruppe. An der Entstehung in der Vischerschen Werkstatt ist nicht zu zweifeln; die Verwandtschaft mit den Aposteln des Sebaldusgrabes ist groß. Aber es ist etwas erkältend Geziertes und Unreines in dem Werk, so formenschön es auch ist. Daß es von Peter d. J. herrühre, kann ich niemals glauben; dem Vater sie zuzutrauen, fällt ebenso schwer; so mag man an den Bruder Hermann, den Verfertiger des Bartholomäus, denken, von dem freilich sonst nichts Gesichertes bekannt ist. — Im Jahre 1513 wurden für das Kaiserdenkmal in Innsbruck die Könige Artus und Theoderich gegossen (Abb. 271, 272). Waffen und Rüstung waren, wie bei den übrigen in der langen Reihe, vorgeschrieben. Ihre künstlerische

Überlegenheit ist enorm. Die Haltung des sinnend, von Taten träumend, auf sein Schwert gestützten Gotenkönigs hat durch die Notwendigkeit, sich außerdem noch mit seinem Schild zu beschäftigen, etwas einigermaßen Gezwungenes erhalten. Die Haltung des Königs Artus ist aber so leicht und so vornehm in der Charakteristik des Ritterlichen, so geschmackvoll im Schmuck, wie es nichts mehr gibt. Hermann war damals noch nicht in Italien gewesen — seine Reise fällt in die Jahre 1514 und 1515 —, so kann hier wohl an seinen Bruder gedacht werden. Wäre es doch der Vater, so wäre er der Schüler des Sohnes geworden. Als die Güsse fertig geworden waren, mußte der von ewiger Geldnot geplagte Kaiser sie in Augsburg verpfänden. Ohne dieses Mißgeschick hätte die Reihe der Bestellungen bei den Vischers sich wohl vergrößert.

Die nach dem Metallgewicht größte Arbeit der Vischerschen Hütte war das von den Fugger für ihre Familienkapelle bei St. Anna in Augsburg bestellte Abschlußgitter. Als es 1522 fertig geworden war, verweigerten die Fugger wegen Nichtbeachtung einer Vertragsbedingung die Abnahme. Es blieb lange in der Werkstatt stehen. Nach manchen Wechselfällen — u. a. bewarb sich darum der Pfalzgraf Ottheinrich — wurde es vom Rat der Stadt Nürnberg angekauft und im großen Rathaussaal aufgestellt. Dort stand es bis 1806, in welchem Jahre — dem Jahre des Endes der reichsstädtischen Selbständigkeit — es als altes Metall verkauft wurde. Nur aus Zeichnungen kennen wir es. Danach zeigte es keinerlei Ähnlichkeit mit gotischen Gittern, auch nicht die Formen der deutschen Frührenaissance, d. h. die lombardischen, sondern es hatte die Haltung einer strengen Hochrenaissance. Offenbar die Frucht der römischen Reise Hermann Vischers (1515) und das einzige Beispiel einer Berührung der deutschen Kunst mit diesem Formenkreise. Das Gitterwerk ist eingespannt in einen lockeren Pfeiler- und Säulenbau, der ein antikes Gesimse und über den Öffnungen flachbogige Lünetten trug. Die in den letzteren angeordneten Reliefs waren der einzige figürliche Schmuck. Sie sind zu großer Überraschung kurz vor dem Kriege auf einem französischen Schloß wiederentdeckt *, wohin sie wahrscheinlich durch jenen Händler aus Lyon gelangten, der 1806 das Gitter ankaufte und bis auf diese Teile einschmolz. Sie zeigen (für eine christliche Kirche ein seltsames Thema) Spiel und Kampf nackter Figuren aus dem Reich der Amphitrite. Erst wenn größere Photographien nach Deutschland kommen, wird sich genauer bestimmen lassen, an welchen italienischen Vorbildern der junge Nürnberger sich gebildet hat.

Nach alledem steht fest: vom zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ab hatte der alte Vischer im wesentlichen nur noch die Oberleitung der Werkstatt, die künstlerisch führenden Geister in ihr waren

* Ch. Buttin: Le dernier chef-d'œuvre de Peter Vischer. Annecy 1921.

die Söhne: Hermann mit einer Neigung zu klassizistischer Korrektheit, Peter in seinen späteren Werken ebenfalls dem Zuge zur Hochrenaissance nachgebend, aber stets freier und persönlicher. Einzelnes aufzuzählen, ist hier nicht der Ort. Peters d. J. letztes Werk, und ein Hauptwerk der Werkstatt, ist das 1527 vollendete sehr große Wanddenkmal für Friedrich den Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg. Die in flachem Relief gehaltene Ädikula will die Aufmerksamkeit wenig auf sich ziehen; dieselbe gehört ganz dem in vollerer Plastik vom Grunde (nach altem Brauch der Werkstatt Granatmuster) sich abhebenden Bildnisfigur. Wenn irgend etwas in dieser Zeit atmet sie klassischen Geist: Ruhe, Klarheit, Würde, der Kontrapost mit großer Mäßigung durchgeführt. Man kann hier, den Unterschied der Temperamente eingerechnet, von einer ähnlichen Entwicklung zu gotisch-antikischer Synthese sprechen, wie sie in denselben Jahren Dürer vollzog.

Der alte Vischer († 1529) hat nicht nur seine beiden talentvollsten Söhne überlebt (Hermann † 1516, Peter † 1528), er hat auch schon einen leisen Niedergang seiner Werkstatt mitansehen müssen. Grabplatten waren immer deren gesuchteste Erzeugnisse gewesen. Jetzt wendete sich in Süddeutschland die Mode dem in reiche architektonische Umrahmung gefaßten Steindenkmal zu. Nur im Norden hielt sich noch die alte Vorliebe für den Bronzeguß. Von dem seit 1529 die Werkstatt leitenden dritten Sohne, Hans, notieren wir kurz: das Grabmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in Halle (später nach Aschaffenburg versetzt), das Grab Johanns des Beständigen in Wittenberg, das des Kurfürsten Johann Cicero in Berlin, das des Bischofs Sigismund in Merseburg.

Von den kleineren fränkischen Gießhütten zu sprechen, ist entbehrlich. Die Bildschnitzerei siechte dahin, seit ihr durch die Reformation das Wasser abgegraben war.

Augsburg.

(Abb. 274—280.)

Im Gebiet zwischen Donau und Alpen war wie im 15. Jahrhundert Ulm, so im Anfang des 16. Augsburg der Sammelplatz. Wir lernen mehrere ausgezeichnete Bildhauer kennen, die stilgeschichtlich die Parallele zum älteren Holbein bilden, das heißt: aus der Spätgotik hervorgewachsen, werden sie am Ende ihrer Laufbahn von einem ersten leichten Anhauch der Renaissance getroffen.

Als Kaiser Maximilian im Jubeljahr 1500 gelegentlich des von ihm einberufenen Reichstags unter großem Gepränge den Grundstein zum Chor der St.-Ulrichs-Kirche legte, verpflichtete er den Abt, ihm außen an der Kirche ein »Epitaphium« zu errichten, »einen steinernen Gaul und einen römischen König mit einem Schwert darob«. Das Schicksal dieses

Werkes war dasselbe wie das aller späteren vom Kaiser zu seiner »Gedachtnus« unternommenen: es blieb Stückwerk. Der mächtige Torso wurde, als die Reichsstadt ihre Selbständigkeit verlor, an einen Steinmetz verkauft (erfuhr also dasselbe, wie in Nürnberg das Vischersche Gitter). Hat es sich wirklich um eine Freistatue gehandelt? Wahrscheinlicher ist Anlehnung an die Wand der Kirche. Das Unternehmen stand klärlich im Gedankenkreise der Renaissance. Aber in der künstlerischen Form war es von den großen Reiterbildern Italiens unabhängig. Darüber belehrt eine Zeichnung Hans Burgkmairs, die der Ausführung in ähnlicher Weise zugrunde gelegen zu haben scheint, wie Dürers Zeichnung dem Vischerschen Hohenzollerndenkmal in Hechingen. Zur Ausführung war der 1494 von Ulm nach Augsburg übergesiedelte Gregor Erhart* gewählt. 1502 arbeitete er mit Hans Holbein und Adolf Daucher den (nicht mehr existierenden) großen Choraltar für das Kloster Kaisheim. Ein Chronist nennt sie »die drei besten Meister zu Augsburg, als sie zu der Zeit weit und breit möchten sein«. Einen »*ingeniosus magister*« nennt ihn ein anderer. Wir ahnen, wie viel uns verlorengegangen ist, wenn wir uns gestehen müssen, von Gregor Erhart nichts Gesichertes zu besitzen. Es ist doch nur eine vage Hypothese, die ihn im Meister des Mörlin-Epitaphs wiedererkennen will. Von derselben Hand sind mehrere kleinere Epitaphreliefs im Domkreuzgang, sehr anmutige, aber nicht eben schwerwiegende Arbeiten, deren späteste, mit den Daten 1513 und 1517, bereits Schmuckformen der Renaissance aufnehmen. Es sind dieselben Jahre, in denen Holbeins Stil die gleiche Wandelung machte.

Fest auf der Bahn der Spätgotik blieb bis an seinen Tod (1523) Hans Beierlein, ein stattlicher und fruchtbarer Meister, den man das schwäbische Seitenstück zu Adam Kraft nennen könnte. Die großen Rotmarmorepitaphe der Bischöfe Friedrich von Hohenzollern und Heinrich von Lichtenau im Dom zu Augsburg (Abb. 228) und des Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt sind ganz malerisch komponiert, aber ohne barocke Züge, mehr auf das Schöne als auf das Charakteristische gerichtet. Beierlein war der geschätzteste Meister für Prälatengräber; man findet sie außer in Augsburg in Neuburg, Roggenburg, Eichstätt, Ingolstadt, Moosburg, Landshut, Altötting.

Die Wendung zur Renaissance vollzog als erster Adolf Daucher. Er ist unter den Bildhauern die Parallele zu Burgkmair. Wie in Nürnberg Sebald Schreyer, der humanistisch gebildete Patrizier, dem jungen Vischer den Weg nach Italien wies, so empfing Daucher den Anstoß durch Jakob Fugger. Wir haben gesehen, wie unter den fürstlichen Mäzenen der Zeit, bei Kaiser Maximilian, bei Friedrich von Sachsen,

* Vgl. Bd. II, S. 255. Ich benutze die Gelegenheit, um eine dort gemachte Angabe zu verbessern: Gregor war nach neueren Forschungen nicht der Bruder, sondern der Sohn des Michael Erhart.

beim Kardinal von Brandenburg, die Neigung zur Renaissance um sich griff: dem fürstlichen Kaufmann von Augsburg kam im Ernst der neuen Gesinnung keiner gleich. Jakob Fugger war unter sieben Brüdern der jüngste und für die Studien erzogen. Nach dem frühen Tode der vier älteren übernahm er die Leitung des schon unter dem Vater bedeutenden, durch ihn zu einer Großmacht erhöhten Handelshauses. Durch einen längeren Aufenthalt in Venedig hatte er sich darauf vorbereitet. Die Herkunft seiner künstlerischen Geschmacksrichtung ist also klar. Dabei hat er doch bei der Ausführung seiner Pläne (ähnlich wie sein kaiserlicher Gönner) immer nur deutscher Kräfte sich bedient. Die von ihm gestiftete Familienkapelle bei der St.-Annen-Kirche ist in den Jahren 1509—1512 entstanden. Die Architektur hält sich in sehr schlichten, aber reinen Renaissanceformen, nur das gewundene Rippennetz des Gewölbes verrät, daß der Baumeister ein Deutscher war. Das Schwergewicht indes wurde auf die Ausstattung gelegt, in welcher Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei zu einer Harmonie sich vereinigen, die mit spätgotischem Zusammenspiel keinerlei Ähnlichkeit hat. An der Schlußwand des quadratischen Raumes waren vier flache Rundbogennischen angeordnet mit den Grabdenkmälern von vier Fuggern; seitlich Chorgestühle; in der Mitte ein sehr eigentümlich gestalteter Altar; den vorderen Abschluß gegen die Kirche sollte jenes in Nürnberg bei Vischer bestellte Bronzegitter bilden, von dem oben die Rede war. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Kapelle schmählich verunstaltet, sind die Bildwerke zerstreut worden, so daß das Bild des Ganzen nach älteren Zeichnungen rekonstruiert werden muß. Der Urheber des reichen plastischen Schmuckes nun war, wie als ein sicheres Ergebnis der neuesten Forschungen (von Ph. M. Halm) angesehen werden kann, Adolf Daucher. Von ihm besitzen wir noch den 1521 vollendeten Marmoraltar der Annenkirche in Annaberg im Sächsischen Erzgebirge. An diesem wie an den Augsburger Chorstühlen verbindet sich die figürliche Plastik mit Architekturformen in ausgesprochener Renaissance, ähnlich denen, die wir im graphischen Werk Burgkmairs finden. Ob dieser oder Daucher sie entworfen hat, läßt sich nicht entscheiden, wiewohl manches zugunsten des zweiten zu sprechen scheint. 1502 wurde im Kloster Kaisheim ein Altar als gemeinschaftliches Werk von Gregor Erhart, Holbein und Daucher aufgestellt. Bei einem gotischen Altar ist die Verteilung der Arbeit auf drei Künstler, den Bildhauer, die Maler und den Kistler (Schreiner), das Normale. Also bliebe vom Kaisheimer Altar für Daucher die Rolle des Kistlers übrig. War dies sein ursprüngliches Ich, so kann man es verstehen, wenn er bei den Fuggerschen Chorstühlen wie bei dem Annaberger Altar auch das Tektonische übernommen hätte, zumal in jenen Jahren selbst in Augsburg erst wenige der Renaissanceformen mächtig waren. Im weiteren soll uns nur noch seine Leistung als Figurenbildhauer beschäfti-

gen. Zuerst die vier Epitaphe (Abb. 274, 275). Von allem Herkommen des deutschen Grabmals sehen sie ab. Die Einbeziehung der aufgebahrten Leiche in das Bildfeld ist ebenso neu wie an sich die Darstellung eines Toten mit eingefallenen Gesichtszügen und im weiten Grabgewand — anstatt des Lebenden in Pracht und Würde. Dann noch am Katafalk die trauernden Satyrn, die auf Delphinen reitenden Putten, wie befremdend nehmen sie an einem christlichen Totenmal sich aus. Erst die Darstellungen der oberen Hälfte der Bildfläche kehren zu dem christlichen Gedankenkreis zurück: das eine Mal die Auferstehung Christi, das andere Mal Simsons Kampf mit den Philistern (beide unter Benutzung Dürerscher Zeichnungen). Nicht minder merkwürdig sind die rechts und links die Reihe abschließenden Bilder: das Fuggersche Wappen, von antiken Kriegern gehalten über Trophäen und gefesselten Gefangenen, als Hintergrund eine Halle in lombardo-venezianischer Renaissance *. Es ist kaum denkbar, daß diese Kompositionen bloß nach Vorlagen zusammengestellt wären, Daucher muß an Ort und Stelle einen Blick in die oberitalienische Welt getan haben. Zugleich aber sieht man, wie es ihm doch Mühe gemacht hat, sich in ihr zurechtzufinden. Als Kunstwerke haben die Fuggerepitaphe nur bedingten Wert, als historische Dokumente bedeuten sie dasselbe wie die gleichzeitig entstandenen Zusätze des jüngeren Vischer zum Sebaldusgrab. Helle Heroldsrufe der einziehenden neuantiken Mittelmeerkunst. — Freier bewegte sich Daucher in den Chorstühlen. Der Aufbau, von dem uns eine Entwurfskizze und eine spätere Abbildung Kenntnis gibt, schließt sich dem spätgotischen Schema an, nur mit Ersetzung alles spätgotischen Details durch italienisches. Erhalten haben sich jedoch die sechzehn Halbfiguren in der oberen Zone der Rückwand (entstanden zwischen 1512 und 1518). In ihnen zeigt sich Daucher von seiner besten Seite. Material und Werkzeug beherrscht er wie keiner vor ihm, zugleich strebt er über den am Einzelfall klebenden Naturalismus hinaus zu einer breiteren, größeren Formanschauung; hier ist er nicht Nachahmer, sondern verschmilzt er die heimische Überlieferung mit den Forderungen der Neuantike zu einem lebendigen neuen Stil. So fühlte er sich nun auch dem Wagnis einer lebensgroßen Freigruppe gewachsen. Sie stand auf der Altarmensa als ihr einziger Schmuck (Abb. 277). Im Gegenstand ist es eine überraschend neu wirkende Verschmelzung zweier überlieferter Themata, des Erbärmdebildes und der Beweinung. Ein bekränzter Jüngling, vielleicht ist ein Engel damit gemeint, hält den Leichnam des Erlösers in aufrechter Stellung, während die Mutter und der Lieblingsjünger, ebenfalls stehend, die schlaff herabhängenden Arme erfassen zu trauervoller Betrachtung der Wundmale **.

* Selbst die in Venedig gebräuchlichen eisernen Zugstangen sind wiederholt!

** Vgl. die Bilder Bellinis in Mailand und Berlin.

Auf vielen Kruzifixen der Spätgotik war die Oberfläche schärfer gesehen; im Verständnis für das Knochengerüst und alles Funktionelle (Ph. Halm macht besonders auf die atemleere Hüftpartie aufmerksam) kündet sich eine anders sehende und schaffende Zeit an, aber seinem schwäbischen Naturell kostete es keinen Zwang, sich in den italienischen Schönheitstypus einzufühlen. — Aufgaben von öffentlicher Bedeutung sind Daucher nicht mehr gestellt worden. Er hatte auch keine Nachfolger. Sein Sohn Hans siedelte zur Kleinplastik über (Abb. 286).

Der am stärksten beschäftigte Bildhauer der Frührenaissance in Oberdeutschland war Loy Hering. In Kaufbeuren etwa 1485 geboren, trat er 1499 als Lehrbube in die Werkstatt Beierleins ein. 1511 besaß er in Augsburg eine eigene Werkstatt. 1514 siedelte er nach Eichstätt über, wo er nach 1554 gestorben ist. Er fand für seine Kunst ein ausgedehntes Absatzgebiet. Die heutige Provinz Mittelfranken ist voll von seiner Arbeit, doch auch von auswärts kamen viele Bestellungen. Schon 1518 lieferte er nach Bamberg das große Wanddenkmal des Bischofs Georg von Limburg. Von 1519 ist das Epitaph der Margarete von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard am Rhein. Von 1524 in Wien das Epitaph des Truchsessen von Witzhausen aus Franken, der Komtur der österreichischen Ballei des Deutschen Ordens war. Von 1527 das Epitaph des Herzogs Erich von Braunschweig in der St.-Blasien-Kirche zu Münden an der Weser. Von 1530 die Tumba für den Grafen Niklas von Salm in Wien, den ruhmreichen Verteidiger Wiens gegen die Türken. Auffallend selten begegnet man ihm in Oberschwaben und gar nicht in Oberbaiern.

Loy Hering hat ausschließlich in Stein gearbeitet. Das lebensgroße Sitzbild des hl. Willibald, mit dem er seine Tätigkeit in Eichstätt eröffnete, und das Limburgdenkmal in Bamberg sind nebst einigen Kruzifixen das einzige, was in vollplastischer Form aus seiner Hand hervorgegangen ist; die übrige, sehr große Masse seiner Werke sind Epitaphe in Reliefform; ihnen schließen sich einige Wandaltäre an. — Obgleich ein Schüler Beierleins, hat er sich früh und mit Entschiedenheit der Renaissance zugewendet. Italien hat er nicht besucht, auch italienische Vorbilder nie benutzt; ihm genügten die Vermittlungen, die Augsburg ihm bot und die er mit beschränktem, aber reinem und folgerichtigem Sinn sich zurechtlegte. An dem Willibalddenkmal in Eichstätt spielte die (jetzt zum Teil zerstörte, aber aus Abbildungen bekannte) Architektur eine große Rolle: eine in verhältnismäßig sehr reinen und strengen Renaissanceformen gehaltene Ädikula mit Muschelnische. Die Statue ist eine entschiedene Absage gegen den spätgotischen Naturalismus; sie mit vollem Leben zu erfüllen, vermochte der junge Künstler nicht, über eine weiche, aber leere Schönheit kam er nicht hinaus. In diesem Frühwerk sind schon alle Eigenschaften seines späteren Stils vorgebildet. Er war

eine lautere, aber nicht reiche Natur. Seine Epitaphe haben stets die Form einer schlichten Ädikula mit Pilastern, Gebälk und abwechselnd als Lünette oder Dreieckgiebel behandelter Krönung. Seine Profile sind korrekt, doch nicht sehr lebendig. Mit ornamentalen Zutaten geht er, im Gegensatz zu allen Zeitgenossen, äußerst sparsam um, durch Naturanlage klassisch gestimmt, wie kein zweiter deutscher Bildhauer des Jahrhunderts, und zwar in der den Schwaben charakterisierenden Schattierung nach dem Milden und Feinen. In seiner Figurenkomposition vereinigt er die religiöse Empfindungstiefe der besten Deutschen seines Zeitalters mit einer wundervollen Einfachheit, wie sie sonst nur bei Italienern gefunden wird. Der Gekreuzigte mit einem oder zwei Betenden davor ist ein Thema, das in zahllosen Wiederholungen an Innigkeit nichts verliert. Wurden kompliziertere Szenen von ihm verlangt, so versagte seine Phantasie, und er geht unbedenklich bei dem Reichen zu Gast, der so viele in dieser Zeit speiste, bei Dürer. Dessen Holzschnitt mit der Dreieinigkeit hat er ein halb dutzendmal, bald genau, bald vereinfacht, wiederholt. Auf einem Epitaph in Eichstätt sieht man die Anbetung der Könige aus dem Marienleben wörtlich nachgeschrieben, durch Hinzufügung des Stifters als Zuschauer freilich einigermaßen aus dem Gleichgewicht gebracht.

Daß seine stille Kunst in einer viel öfter zum Anspruchsvollen und Rauschenden neigenden Zeit auch ihre Freunde fand, verdient alle Beachtung.

Schwaben.

(Abb. 227—232.)

Zwischen den beiden energisch auf neue Ziele hinstrebenden Schulen, der klassizistischen mit dem Mittelpunkt in Augsburg, und der barocken im Lande der Rheinschwaben, bietet das weite schwäbische Mittelland den Anblick einer vergleichsweise altertümlichen, zum mindesten bedächtiger fortschreitenden, aber doch noch in voller Blüte stehenden Kunstübung. In Übergangszeiten haben die großen Städte einen weiten Vorsprung. Sie fehlten in Schwaben, selbst Ulm konnte, wie wir es schon in der dortigen Malerei gesehen haben, mit Augsburg nicht Schritt halten; was dort gemacht wurde, wirkt verhältnismäßig altertümlich. Die Werkstatt Jörg Syrlins d. J. (der 1520 aus den Steuerbüchern verschwindet) versorgte Oberschwaben bis an den Bodensee. Neben ihm sind greifbare Persönlichkeiten Martin Schaffner (Hutzaltar im Ulmer Münster 1521, Altar in Wettenhausen 1524) und Daniel Mauch (gesichertes Werk der Altar in Biselbach mit dem falschen Datum 1501, Abb. 230). Kleinere Werkstätten sind in Kaufbeuren, Memmingen, Ottobeuren, Biberach, Ravensburg, Urach nachgewiesen. Sie

versandten ihre Arbeiten einesteils ins Unterland, andrerseits in die Alpentäler des Allgäu und Graubündens (z. B. in Hindelang ein großer und vorzüglicher Altar von Jörg Lederer in Kaufbeuren). Aus dem Abbruch der gotischen Altäre im 17. und 18. Jahrhundert sind viele Bruchstücke übriggeblieben, allein ihr historischer Zusammenhang ist zerrissen; in den Sammlungen, die sich neuerdings ihrer angenommen haben, figurieren sie deshalb meist nur unter der allgemeinen Bezeichnung »schwäbisch« oder auch nur »süddeutsch«. Der Charakter im ganzen ist der einer breit sich auslebenden Spätgotik; die Formen sind voller und weicher als im 15. Jahrhundert, der Schönheitssinn freier; neue Probleme treten nicht auf.

Baiern.

(Abb. 218—226.)

Nicht überall zwischen Nachbarstämmen unterscheiden sich die künstlerischen Temperamente so scharf wie zwischen Schwaben und Baiern. Es ist eine Weiterbildung der schon im 15. Jahrhundert vorgezeichneten Züge, wenn der mildere Schönheitssinn der Schwaben sich zur Renaissance hingezogen fühlte, während bei den Baiern in immer bestimmter werdenden Umrissen ein kernhaftes Barockgefühl sich durchsetzt. Wenn auch die bairischen Bildhauer frühzeitig, von 1515 ab, Renaissanceformen in ihre Ornamentik aufnehmen, so bedeutet das nichts weniger als Renaissancegefühl: sie betrachten sie als gute Beute zur Steigerung malerisch-barocker Wirkungen. Die Graphik, besonders der Buchschmuck, gab die Vorbilder für diese Kandelabersäulen mit ihrem Wechsel von Schwellungen und Einschnürungen und dichtem Besatz mit Blattwerk, diese dicken Girlanden, welligen und an den Enden aufgerollten Schriftbänder, diese kletternden nackten Kinder; umgesetzt in die schwere Körperlichkeit der Bildhauerkunst, wirken sie barock. Wie es scheint, haben die Grabsteinbildhauer Niederbaierns diesen von der Augsburger Erstlingsrenaissance im Charakter grundverschiedenen Dekorationsstil zuerst ausgebildet; eine stimmungsvolle Umrahmung zu den romantisch n Rittergestalten der Maximilianszeit. Stephan Rottaler in Landshut und Jörg Gartner in Passau waren die schwungvollsten Schilderer dieser »letzten Ritter«, und haben sich damit auch um die Kulturgeschichte ein Verdienst erworben. — Sehr lebhaft, ja stürmisch klang die Spätgotik in der Holzplastik aus. Mehr als in Schwaben und Franken lebte in Baiern die Kunst in der Region des Volkstümlichen. Auch eine so scharfkantige und temperamentstarke Persönlichkeit, wie wir sie seit kurzem in dem Landshuter Hans Leinberger kennen, tritt aus ihr nicht heraus. Verglichen mit der neuen Bewegung, die im Jahrzehnt von 1515 bis 1525 ihre Kulmination er-

reichte, war selbst der Stil eines Erasmus Grasser noch gebunden. Jetzt greift ein hochgesteigertes Lebensgefühl zu den kühnsten Ausdrucksmitteln: mächtig ausladenden Silhouetten, verwegenen Posen und flatternden Gewändern, in denen ein Wirbelwind sich gefangen zu haben scheint. Gewisse Renaissance-Requisite sind nur ganz äußerlich angenommen; »von dem feinen Formalismus Nürnbergs ist Leinberger ebenso weit entfernt wie von der lächelnden Anmut der Schwaben; ihm heftet etwas Provinzielles, ja Rustikales an«. Aber nie verliert er eine gewisse Würde. In seinem Hochaltar zu Moosburg spricht die Spätgotik ein wahrhaft mächtiges Abschiedswort (Abb. 222). — Im Grunde ist diese letzte Spätgotik ein urwüchsiger Protobarock. Sie beherrscht, oft ins Zügellose ausschreitend, die niederbairischen, aber auch einige Münchener Werkstätten, bis 1530, um dann zu ermatten und vor der welschen Manier die Segel zu streichen.

Der Oberrhein.

(Abb. 233—241.)

Sehen wir zu, in welchen Landschaften die Plastik sich am stärksten zu barocker Abwandlung hingezogen fühlte, so finden wir: es waren dieselben, in denen die Malerei dem Romantischen hingegeben war. Auf der einen Seite Niederbaiern und die Donauschule, auf der andern der Oberrhein. An diesem zweiten Herde ist die Denkmalüberlieferung leider eine ganz trümmerhafte, zumal auf dem an lebendigen Kräften reicheren elsässischen Ufer. Schon das wenige, was übriggeblieben ist, zeigt ein in mannigfaltigen Farben spielendes Bild, nur von Berührung mit der Renaissance ist keine Spur. In Straßburg, wo die Hauptwerkstätten zu suchen sind, ist so gut wie nichts übriggeblieben; vier große Relieftafeln von einem ehemaligen Altar in Alt-St.-Peter, um 1510, sind bemerkenswert durch Entlehnungen aus Dürerschen Holzschnitten (derselbe Fall auf Altären in Bergheim und Kestenholz). Etwas mehr hat sich in Straßburgs Umgebung erhalten und ist von so hoher Qualität, daß es nur in Straßburger Werkstätten entstanden sein kann. So die drei Altäre, um 1500—1510 in Lautenbach im Renchtal; zumal auf den mittleren würde die Bezeichnung gotisches Rokoko vollkommen passen (Abb. 233). Von süßester und doch frischer Anmut ist die Weihnacht von einem Altar in Molsheim (Abb. 234). Sehr anders wieder die Skulpturen im Schrein des Isenheimer Altars (Abb. 236). Sie mögen schon fertig gewesen sein, als Grünewald den Auftrag für die Flügelgemälde erhielt. Der sie geschaffen hatte, war kein Schul- noch weniger ein Geistesverwandter des Malers. Aber zu den großen Künstlern des Zeitalters gehört auch er. Wahrscheinlich war es Niklaus von Hagenau, von dem wir ein älteres Werk in den Überresten des 1501 ausgeführten Lettneraltars

im Straßburger Münster besitzen. Der Schrein des Isenheimer Altars enthält nur drei Figuren: in der nischenförmig vertieften Mitte der sitzende Titelheilige des Klosters, Antonius Eremita, seitlich die stehenden, in Hochrelief ausgeführten Kirchenväter Hieronymus und Augustinus, mit der viel kleineren Porträtfigur des Altarstifters; dann noch, ebenfalls kleiner, zwei Bauern, welche dem Patron einen Hahn und ein Schwein als Gaben bringen. Der ungleiche Maßstab wie die ganze Anordnung ist altertümlich. Niklaus von Hagenau ist in erster Linie Charakterschilderer und dazu verfügt er über eine Formensprache von ungeheurer Wucht und massiver Bestimmtheit. Auch die Gewandung hat physiognomische Bedeutung, man dürfte sie bei keinem dieser Männer vertauschen. Es ist Vöge zuzustimmen, wenn er von den Kirchenvätern sagt, daß nirgends sonst in der deutschen Holzplastik das Übergewaltige des Geistigen so zum Ausdruck komme. Antonius hingegen ist kein Denker, auch nicht der Urvater der Wüstenheiligen, sondern so wie das Volk den Patron der Haustiere sich dachte, ein bäuerlicher Patriarch, treuherzig und würdevoll, gütig und streng zugleich. Es will etwas sagen, daß Niklaus von Hagenau in seiner ganz anderen Art neben Grünewald sich wohl behaupten kann.

Zwanzig Jahre nach dem Isenheimer entstand der Breisacher Hochaltar (Abb. 238). Von dem, was zwischen ihnen liegt, besitzen wir nur äußerst spärliche Überreste. Eben in dieser Zeit hat sich aber eine tiefe Wandlung vollzogen. So voraussetzungslos und ganz seltsam, wie das jüngere Werk uns heute erscheint, war es nicht. Schwerlich hätte auch ein altes, vornehmes Stift seinen Hochaltar, der allein schon durch seine Größe ein Unternehmen ersten Ranges war, einem Meister anvertraut, auf dessen Kunstweise es nicht schon irgendwie vorbereitet gewesen wäre. Der Breisacher Altar zeigt die Spätgotik in voller Auflösung, mit stürmischem Drang will aus ihr ein Neues sich gebären. Zwar kann der erste Blick darüber noch täuschen. Die Gesamterscheinung nämlich, soweit sie durch das tektonische Gerüst und dessen Dekoration bedingt ist, ist noch unverfälscht gotisch, ohne jegliche Beimischung von Renaissanceformen, die doch in dieser vorgerückten Zeit — 1526 — kaum je zu fehlen pflegt. Und so hält sich auch die figürliche Komposition einfach an das für die Darstellung der Marienkrönung altgewohnte Schema. Aber welch ein seltsam neuartiges Leben quillt aus dem überlieferten Umriß! Ist diese Plastik überhaupt noch Plastik? Wenn man den Reliefstil Peter Vischers des Jüngeren als Muster einer rein plastischen Denkweise dem Breisacher Altar gegenüberstellt, so kann man nur sagen: nein. Sind doch selbst viele von den Gemälden Dürers in höherem Grade plastisch gedacht. Lediglich als Steigerung der malerischen Momente ist indessen die Eigenart des Breisacher Altars offenbar noch nicht genügend charakterisiert. Th. Demmler, dem wir die geistvollste und eindringendste Analyse ver-

danken, bemerkt, daß hier von vornherein auf die perspektivische Raumdarstellung an einem sichtbaren Hintergrunde — man vergleiche etwa den Lautenbacher Altar und viele spätgotische Reliefbilder — verzichtet ist. Die Figuren des Vordergrundes sind aus dem Gestrüpp krauser Linien, dem Wirrwarr von Licht- und Schattenflecken, der hinter ihnen liegt, nicht gelöst. So weit das Auge dringt, nimmt es noch körperhafte Formen wahr: beabsichtigt ist die Illusion einer aus unendlicher Tiefe hervorkommenden Gruppe. Diese quellende Lebendigkeit der Tiefe ließ sich aber nur durchführen, wenn auch der Vordergrund ein Bild höchster, vielfältigster Bewegtheit bot. Der Gegenstand zwar gab dazu an sich nicht den geringsten Anlaß. Er verlangte drei Figuren in der gemessenen Haltung einer feierlichen Zeremonie. Die ganze Darstellungskunst des Meisters mußte sich im Beiwerk aussprechen. Die Durchwühlung der Gewänder und Haare, die Potenzierung aller Faltenmotive, die fortwährende Durchbrechung und Verunklärung der Umrisse, die Scheu vor allem Faßbaren, Festumgrenzten ist es denn auch, die dem Ganzen jene seltsame, gewaltsame Phantastik gibt. Ein rein dekoratives Programm ist mit äußerster Konsequenz durchgeführt, während die sachliche Darstellung zur Nebensache wird. Das ist das Merkwürdige an dieser schäumenden, strudelnden Bewegtheit, daß sie in keiner Weise der Widerschein eines inneren Lebens höherer Art ist, nur der Ausbruch eines Temperaments. Die Köpfe sind von gemeinem Typus und blöde im Ausdruck, und die Körper interessieren nicht an sich, nur im dekorativen Zusammenhang: alles geht auf im malerisch bewegten Eindruck der Gesamtkomposition, welcher überdies noch durch ein gewaltiges Format — die Hauptfiguren haben mehr als Lebensgröße — gebieterischer Nachdruck gegeben ist. Daß es sich hier nicht um eine einmalige Laune, sondern um einen durchgebildeten persönlichen Stil handelt, zeigen Abb. 237 und 240—241. — Den Namen des Breisacher Meisters kennen wir nicht, nur sein Monogramm H. L., das noch keine Auflösung gefunden hat *. Als Einzelpersönlichkeit würde er es nicht rechtfertigen, daß wir uns so eingehend mit ihm beschäftigt haben, allein er ist höchst merkwürdig als Exponent einer in ihm mit lautem Brausen hemmungslos sich entbindenden Zeitströmung, für die es keinen andern Namen geben kann als wieder: Protobarock. Sie ist noch nicht allbeherrschend, aber sie ist auch nicht an einzelne Orte und Personen gebunden. Vorher sind wir ihr in Baiern, soeben am Oberrhein begegnet, und am Mittelrhein und in Norddeutschland werden wir sie wiederfinden.

* Nach mehreren mißglückten Identifizierungsversuchen (u. a. mit Hans Leinberger) ist Th. Demmlers Vorschlag, dem Breisacher die Stiche und Schnitte des Monogrammisten HL aus den Jahren 1516 bis 1522 zuzuteilen, der erste, der die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Der Stil des Altars wird dadurch um vieles verständlicher.

Mittelrhein und Untermain.

(Abb. 243—252.)

In Würzburg lebte Riemenschneider bis 1531. Ins 16. Jahrhundert fallen zwei Hauptwerke: das Denkmal Kaiser Heinrichs im Dom zu Bamberg, vollendet 1513, und das Denkmal des Bischofs Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg, nach 1519. Sie beweisen, daß Riemenschneider sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht weiterentwickelt hat. Wenn das Bibradenkmal so aussieht, als habe er sich noch in späten Jahren der Renaissance zugewendet, so trügt der Schein: zwar nimmt die reiche Rahmenarchitektur in ihrem Ornament und ihren spielenden Putten antikische Formen an; allein sie rühren nicht vom Meister selbst her, vielmehr von einem jüngeren Werkstattgenossen; dagegen zeigt die Hauptfigur und zeigen die Heiligen zu beiden Seiten der Lünette unverändert denselben Stil wie das bald nach 1495 ausgeführte Scherenbergdenkmal. Mit dem Bibradenkmal hat die Renaissance Würzburg nur eben gestreift. Die zahlreichen Schüler Riemenschneiders arbeiteten in der Art des Meisters weiter ohne nennenswerte Neuerungen.

Die bei Riemenschneider vorzeitig zum Stillstand gekommene Entwicklung fand ihren wahren Fortsetzer in dem Mainzer Hans Backofen. Dieser kraftvolle Geist hat sich allein durch eigene Anstrengung von der Basis der Spätgotik aus einen neuen, in wesentlichen Eigenschaften über die Spätgotik hinausgewachsenen Stil errungen. Er läßt sich in Mainz von 1505 bis an seinen Tod 1519 in großartiger Tätigkeit nachweisen als Oberhaupt einer Werkstatt, welche die Bildhauerkunst rheinauf-rheinab von Speier und Heidelberg bis Oberwesel und östlich bis Frankfurt, Aschaffenburg und Wimpfen beherrschte.

Backofen hinterließ bei seinem Tode 1519 als sein und seiner Gattin Katharina Fust (aus der mit den Anfängen Gutenbergs zusammenhängenden reichen Goldschmiedfamilie) gemeinsames Legat die große Kreuzigungsgruppe gegenüber der späteren St.-Ignatius-Kirche. Sein Geburtsort Sulzbach kann entweder das Sulzbach bei Höchst oder das bei Aschaffenburg gewesen sein. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Später als 1460 kann es kaum liegen, so daß er ein ziemlich genauer Altersgenosse Riemenschneiders, wenn nicht noch älter, war. Als dessen Schüler möchten wir ihn nicht gelten lassen; zur Erklärung weniger äußerlicher Übereinstimmungen mit der Kunstweise des Würzburgers gibt es auch andere Möglichkeiten. Wahrscheinlicher ist er aus der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sehr bedeutenden Mainzer Schule selbst hervorgegangen. Die erste Arbeit, die wir von ihm kennen, hohen Ranges schon in der Aufgabe, ist das mächtige und prächtige Denkmal des 1504 verstorbenen Erzbischofs Bertold von Henneberg im Dom zu Mainz. In der Anlage steht es dem nach 1484 ausgeführten Denkmal

des Verwesers Adalbert von Sachsen nahe. Von den Riemenschneiderschen Denkmälern unterscheidet es sich durch die größere plastische Energie; so nervige Greifhände als die, mit denen der Kurfürst sein Gebetbuch umspannt, hat Riemenschneider niemals gebildet; auch nie ein so festes Dastehen; nie einen Baldachin von so barocker Bewegtheit. Riemenschneider läßt uns in seinen Arbeiten in Stein nicht vergessen, daß sein Hauptgebiet die Holzschnitzerei war; dem Temperament Backofens war allein der Stein * kongenial. — In den folgenden Jahren führte er eine Reihe großer Kreuzigungsgruppen aus, alle in Stein und unter freiem Himmel aufgestellt: in Eltville 1506, auf dem Domhof in Frankfurt 1509 **, auf dem Peterskirchhof ebendort 1512, in Hattenheim 1512, in Wimpfen zwischen 1510 und 1517. Ihre rasche Folge beweist, wie sehr er mit ihnen ins Schwarze getroffen hatte. Wählen wir zu näherer Betrachtung die erste der beiden Frankfurter Gruppen (Abb. 244, wobei es sich empfehlen wird, eine Kreuzigungsgruppe des 13. Jahrhunderts, etwa Bd. I, Abb. 427, danebenzuhalten). Die ältere, symbolisch-repräsentative Auffassung ist, wo nicht ganz aufgegeben, so doch mit einem starken, realistisch-historischen Element versetzt. Daher die Vermehrung der Figuren von drei auf sieben. Mit der Einbeziehung der Schächer war die Malerei längst vorausgegangen, die Aufnahme in eine freiplastische Gruppe ist neu ***. Die Komposition ist lockerer geworden, es fehlen die durchgreifenden senk- und wagerechten Koordinaten; alle Köpfe, mit Ausnahme des die Symmetrie durchbrechenden Longinus, befinden sich nahe einer Kreislinie, deren Zentrum der Punkt zwischen den Knien Christi sein würde. Die Gestalten sind kleinköpfig, schlank, aber sehr fest im Bau und in der Haltung, die Gestikulation wuchtig und gemessen. Der Gekreuzigte ist eine Weiterbildung des im Baden-Badener Kruzifix inaugurierten Typus nach der Seite des Kraftvollen; im Kopfe liegt eine großartige Unbekümmertheit um das Leiden. — Besonders bezeichnend ist Backofens Madonnenideal, das wir durch fünf (Werkstattarbeiten hinzugenommen acht) Exemplare hindurch verfolgen können: eine Gestalt, die dem Geschlecht jener germanischen Frauen anzugehören scheint, die auf ihren Wagenburgen kämpfend den Römern Schrecken einflößten. Der unbußfertige Schächer ist ein Landsknecht. — Eine neue Stufe in Backofens Kunst und ihr Höhepunkt ist das von 1515 bis 1517 gearbeitete

* Er bediente sich nicht des in Mainz am leichtesten greifbaren Main-Sandsteins, sondern regelmäßig eines härteren Eifeltuffs aus den Brüchen bei Laach, für den er Befreiung vom Rheinzoll erworben hatte.

** Eine Stiftung desselben Jakob Heller, für den im selben Jahre Dürer den Mariä-Himmelfahrts-Altar ausführte.

*** Einen kurzen zeitlichen Vorsprung hätte nur der Kalvarienberg auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg, vorausgesetzt, daß er wirklich noch von Kraft ausgeführt ist; auch die Figur des Hauptmanns war dort vorhanden.

Denkmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen (Abb. 245, 246). Es enthält eine epochemachende Neuerung zunächst schon im gegenständlichen Motiv. Alle früheren Denkmäler des Mainzer Doms, und so auch die beiden von Backofen vorher ausgeführten, das Hennebergsche und das Liebensteinsche, enthielten als Hauptgegenstand die Bildnisfigur des Verstorbenen, auf dem Gemmingendenkmal aber steht im Mittelpunkt der Gekreuzigte; der Erzbischof kniet zu seinen Füßen, empfohlen von den Patronen seiner Kirche, dem hl. Martin und dem hl. Bonifatius. Etwas Ähnliches war hie und da schon vorher versucht worden: in Mainz selbst im Epitaph des Kanonikus Strohut von 1485, in Augsburg im Epitaph des Bischofs Friedrich von Zollern von 1505; beidemal Reliefs in bildmäßiger Komposition. Bei Backofen bedeutet die kühne Kontrastierung schwarzer Schattenflecke und fahriger Lichter, der durch das Ganze gehende mächtige Bewegungsstrom nicht eine Ablenkung vom Plastischen weg, sondern eine Steigerung des körperlichen und räumlichen Tiefengefühls. Im Gesamteindruck liegt eine monumentale Wucht, wie sie vorher noch nie erreicht, von Adam Kraft gerade nur geahnt war, und eine Steigerung der herben Männlichkeit, die in den Kreuzigungsgruppen die Grundstimmung bildete, zum Heroischen: diese Heiligen sind dem Granit verwandte Urmenschen; würden sie sich in Bewegung setzen, so müßte die Erde unter ihnen zittern. Mit der spätgotischen Formensprache war das nicht mehr auszudrücken, sie mußte zugleich verstärkt und vereinfacht werden. Verschwunden ist die spätgotische Selbstherrlichkeit in der Linienführung der Draperie, unter ihr fühlt man überall die starken Knochen und wuchtigen Glieder heraus. Wenige, aber groß geschwungene Faltenzüge; auf den Kämmen an einigen Stellen eine eigentümliche zitternde, kräuselnde Bewegung, wie ein aus der Tiefe kommendes Aufbrausen; an den Stellen, wo das Faltental endet, als Akzent eine kleeblattförmige Ausbuchtung. Das System des 15. Jahrhunderts mit seinen eckig gebrochenen, willkürlich durch- und übereinander geworfenen Zügen ist aufgegeben, die Faltengebilde des 16. Jahrhunderts bewegen sich in Bogenlinien, und in ihnen ist das Erstgedachte nicht die Linie, sondern die plastische Form.

Das Gemmingendenkmal in Mainz entstand in denselben Jahren, in denen in Nürnberg das Sebaldusgrab in seine letzte Gestalt gebracht wurde. Sie sind ragende Marksteine an einem Scheidewege. Beide bedeuten gegenüber dem Vorausgegangenen etwas Neues, im Vergleich miteinander etwas durchaus Verschiedenes. Was in der Vischerschen Werkstatt vor sich ging, war nicht Entwicklung, sondern Wahl zwischen zwei heterogenen Stilen; bei Backofen aber vollzieht sich echte Entwicklung, eine alte Schlangenhaut wird abgestreift, und die Spätgotik lebt in der verjüngten Gestalt des Barock weiter. Dieselbe Metamorphose, wie wir gesehen haben, ging am Oberrhein und in Baiern vor sich,

nur wenig später und gewiß unabhängig von der Mainzer Schule. In dieser Koinzidenz liegt die tiefere Bedeutung des Vorgangs.

Während aber im bairischen und oberrheinischen Protobarock bald die Neigung hervortrat, das Prinzip auf die Spitze zu treiben, ja zu karikieren, verlor Backofen gegenüber seinem ungestümen Temperament nie die Besonnenheit. Dies blieb ein Merkmal der Mainzer Schule. Backofens umfangreiche Tätigkeit, von der wir heute doch nur einen Teil kennen, weist auf eine mit Gehilfen reich besetzte Werkstatt. Mehrere von ihnen haben sich dann selbständig gemacht. Freilich besteht kein Zweifel, daß von der großen Produktion in den das mittelrheinische Gebiet besonders schwer heimsuchenden Kriegsläuften des 17. und 18. Jahrhunderts sehr viel zugrunde gegangen ist. Wir dürfen nicht unterlassen, auf die wichtigsten Stücke aufmerksam zu machen. — Von Backofen selbst rühren die Bildnisepitaphe des Kanonikus Peter Lutern in Oberwesel und des Walter von Reiffenberg in Cronberg her, kleiner als die Mainzer Denkmäler, an künstlerischem Wert nicht unter ihnen. Ausgezeichnete Werkstattarbeiten sind sodann das Allendorfsche und das Eselwecksche Epitaph in Eberbach und das Gutensteinsche in Oberwesel. — Ein temperamentvoller Schüler schuf die mit dem Epitaph des Kanonikus Zobel verbundene Thomasgruppe des Mainzer Doms, datiert 1521 (Abb. 247). Ein anderer, vielleicht der beste von allen, das Doppelgrabmal in der Kirche von Handschuhsheim bei Heidelberg, 1519 (Abb. 251); derselbe das Doppelgrab des Wolf Kämmerer von Worms, und der Agnes von Sickingen in der Katharinenkirche zu Oppenheim; ähnliche, etwas mattere, in Geisenheim im Rheingau und Gauodernheim in Rheinhessen. Ein besonders hochstehendes Schulwerk ist das Wandgrab der Katharina von Bach († 1525) in Oppenheim. Die Südgrenze im Wirkungskreis der Mainzer Zentralwerkstatt ist Speier; die Pilaster von der Umrahmung eines zerstörten Epitaphs wiederholen genau diejenigen des Mainzer Gemmingendenkmals; in irgendwelchen Beziehungen zu Backofen stand auch der große, zentral (!) angelegte (nur aus Abbildungen bekannte) Ölberg auf dem Domhof, den Hans von Heilbronn begonnen, ein Lorenz von Mainz fortgesetzt und vollendet hatte. Sicher aus Backofens Werkstatt ist der Ölberg in Eltville im Rheingau. — Ausstrahlungen des Backofenschen Stils in größere Ferne sind: das Ottensteinsche Doppelepitaph in Oberwesel, nach 1520; das Denkmal des Pfalzgrafen Johann in Simmern 1522; das des Wild- und Raugrafen Philipp in St. Johannesberg a. d. Nahe 1522; das Breitenbachepitaph im Dom zu Trier 1523; die große sechsfigurige Kreuzigungsgruppe in Hessental bei Aschaffenburg von 1519. Es sind Arbeiten von durchweg sehr tüchtigen Schülern. Einen von ihnen schickte der Kurfürst Albrecht, der zugleich als Erzbischof von Magdeburg Inhaber des Moritzstiftes in Halle war, 1523 dorthin, um den Dom mit 17 Kolossalstatuen, an der inneren Hochwand aufgestellt,

zu schmücken (Abb. 250). Derselbe hat den Kopf noch voll von Erinnerungen an den Meister, aber dessen herbe Größe besitzt er nicht mehr; die Gewandmotive sind zierlicher und gehäufter, die Köpfe weicher und differenzierter; und während Backofen für das Renaissanceornament nur ein beiläufiges Interesse zeigte, hat es der Jüngere mit Eifer propagiert. Falls im Dom von Halle auch die Kanzel und die Portale von ihm sind, so muß er die Lombardei besucht haben.

Man sieht, nach Backofens Tode (1519) haben sich seine Werkstattgenossen in alle Windrichtungen zerstreut. Mit den obigen Anführungen ist ihr Einfluß aber noch nicht erschöpft, flachere Auswirkungen lassen sich noch vielfach beobachten.

Backofen ist unter den Bildhauern des Zeitalters neben der Vischerschen Werkstatt die stärkste Potenz. Er zeigt uns, wohin die deutsche Plastik unabhängig von der Renaissance gelangen konnte, wie Grünewald dasselbe für die Malerei gezeigt hatte. Bei beiden bildet die Spätgotik die Grundlage und geht die Entwicklungsrichtung auf den Barock hin. Durch diese Parallele tritt die Bedeutung des unteren Maingebiets in helleres Licht. Backofen und Grünewald waren durch Geburt Landsleute. Später müssen sie im Dienste des Kurfürsten auch in nähere persönliche Berührung getreten sein. Hier öffnet sich ein Spielraum zu mancherlei Vermutungen. Ist etwa in das Bild des Gekreuzigten auf dem Gemmingendenkmal etwas vom Grünewaldschen Geist übergegangen? Und umgekehrt: geht etwa der Stilwandel vom Isenheimer Altar zur monumentalen Haltung des Hallischen auf Backofen zurück?

Niederdeutschland.

Abb. 253—257.

Die Reformation und in gewissem Maße auch der Humanismus schienen dazu bestimmt zu sein, den durch natürliche Anlage, noch mehr durch den Gang ihrer Geschichte in starke Absonderung geratenen Hälften Deutschlands, dem Norden und dem Süden, neue Vereinigungspunkte zu schaffen. Wieweit ihnen dies gelungen, wieweit mißglückt ist, konnte in unserer Epoche, als dem Anfang der Entwicklung, noch nicht sichtbar werden. Befragen wir die Kunst, so sehen wir von Annäherung nichts. Der mächtigen und jugendfrischen Bewegung in Oberdeutschland hat Niederdeutschland nichts Ähnliches gegenüberzustellen: hier finden wir nur Beharren auf alten Geleisen, nicht ohne Tüchtigkeit, doch sicher eine ausklingende Kunst. Bestimmter als im übrigen Deutschland ist im Norden der Wechsel produktiver und unproduktiver Epochen der Kunst immer bedingt gewesen durch die zu- und abnehmende Aktivität des Staates: Zeiten wie die der sächsischen Kaiser, Heinrichs des Löwen, der Macht der Hanse und des Deutschen Ordens

waren nötig, damit das Eigentümliche in der norddeutschen Kunstbewegung produktiv werden konnte. Eine solche Zeit war das 16. Jahrhundert nicht.

Am augenfälligsten im Vergleich mit Oberdeutschland ist die Geringfügigkeit der Malerei und Graphik. Nur in zwei Grenzlandschaften kam sie mit der großen Bewegung der Zeit in Berührung. In Obersachsen durch Cranach. Die dauernde und große Fruchtbarkeit seiner Wittenberger Werkstatt, der sich einige kleinere im Lande anschlossen, wurde erkauft durch Zurückbiegung auf eine ältere, dem provinziellen Geschmack sich anbequemende Stilstufe, die nicht übel als »spätgotisches Rokoko« charakterisiert worden ist. — Bedeutender war die kölnisch-niederrheinische Malerei. Der Nähe der Niederlande verdankt sie ihre technisch glänzende Erscheinung. »Die wirkliche Größe und befreiende Kraft des Zeitalters hat doch kein Maler in Köln noch in Westfalen zu erfassen vermocht« (Heidrich). Der »Meister des Bartholomäusaltars« von Herkunft wahrscheinlich ein Oberdeutscher wie Cranach, nachweisbar von etwa 1500—1520, versuchte durch Reminiszenzen an Schongauer und die alten Kölner die erstarrte örtliche Kunstweise aufzufrischen, wobei aber die Mängel des 15. Jahrhunderts fast noch stärker sichtbar wurden als in diesem selbst. Der zweite Hauptmeister Kölns, der »Meister vom Tode der Maria«, neuerdings als Joos van Cleve identifiziert, kam aus Antwerpen. Jan Joest von Kalkar (Hauptwerk 1508), war, wie es scheint, aus Haarlem berufen. Der am meisten beschäftigte Maler der nächstfolgenden Zeit war Bartholomäus Bruyn (1493—1577), ein Rheinländer von Geburt, doch frühzeitig ins Fahrwasser der niederländischen Italisten einlenkend. Eine eingehendere Besprechung dieser Künstlergruppe wäre nur im Zusammenhang der niederländischen Kunstgeschichte zu geben möglich. Da wir uns aber einmal dafür entschieden haben, diese von der Darstellung der deutschen auszuschließen *, interessiert sie uns nur als Symptom der Abkehr des Niederrheins vom allgemeinen deutschen Leben, wie ja auch die Reformation hier zunächst auf starken Widerstand stieß.

Weit mehr Ausdauer, dank ihrer festen Wurzelung im Heimatboden, bewies die Bildhauerkunst. Sie war noch im ganzen niederdeutschen Gebiet in lebhaftem Betrieb, als sie durch die Reformation plötzlich stillgelegt wurde. Nur in einigen Teilen des Niederrheins und Westfalens, die im alten Glauben beharrten, erhielt sich der Eifer für Altarstiftungen, vielleicht noch gesteigert, bis zur Mitte des Jahrhunderts. Die Nikolaikirche in Kalkar und St. Viktor in Xanten bewahren imposante Reichtümer der Spätphase einer sonst überall schon abgestorbenen Kunstart. Man tut unrecht, sie der Frührenaissance zuzurechnen,

* Vgl. Bd. II, S. 130.

da sie von dieser, selbstverständlich durch niederländische Vermittlung, nur äußerlich berührt, im Kern ihres Stilwesens aber spätgotisch sind — eine prachtvolle Nachblüte.

Bemerkenswert ist, daß die bodenständige Tradition an die Werkstätten der Bildschnitzer gebunden ist. Die einzigen Steinarbeiten vom Niederrhein, die effektvollen Leidensstationen am Dom von Xanten, sind stilistisch von der Holzplastik abhängig. Einen echten Steinstil finden wir nur in Westfalen; hervorzuheben die grobkörnig charaktervollen Arbeiten von Heinrich und Johann Beldensnyder im Dom zu Münster. Die über das ganze Gebiet, vom Niederrhein bis an die Ostsee, zerstreuten Reste der Holzplastik (am bequemsten kennenzulernen in den Provinzialmuseen, von denen die zu Hannover und Lübeck die reichsten sind) gestatten die Schlußfolgerung, daß diese Gattung um nichts weniger fleißig angebaut war wie im Süden. Natürlich ist der Zufall, der allein ihre Erhaltung bestimmt hat, wahllos vorgegangen, ja es ist kaum zu bezweifeln, daß die Stadtkirchen und mithin die höheren Qualitäten, von den Verlusten stärker heimgesucht worden sind als die ländlichen. Die Lokalschulen abzugrenzen, ihre Charaktere zu definieren, ihre Beziehungen aufzudecken, ist noch nicht gelungen. So ist z. B. in Goslar kürzlich eine Vespergruppe (Abb. 255) von hohem Rang aufgefunden, die sich, vielleicht gerade deshalb, nirgends einordnen läßt. Am festesten ist die Überlieferung in Lübeck. Von einem Einfluß der niederländischen Importen auf den Stil der einheimischen Werkstätten bemerkt man wenig. Diese ihrerseits exportierten reichlich nach Mecklenburg und Brandenburg, nach Livland und Skandinavien. Bei einigen Stücken haben sich die Künstlernamen erhalten. Benedikt Dreyer (in Urkunden nachweisbar 1507—1540) arbeitete 1522 den erhalten gebliebenen Antoniusaltar für die Burgkirche, sehr wahrscheinlich auch die Figuren an der Sängerbühne der Marienkirche; er ist ausgesprochener Spätgotiker mit Steigerung der malerischen Tendenz. Claus Berg gilt für den Urheber einer Reihe wildbewegter, höchst barocker Arbeiten, z. B. der Apostel im Dom von Güstrow, die man sich früher nur als süddeutsche Arbeiten glaubte erklären zu können. Die Königin Christine von Dänemark hielt ihn hoch in Ehren; er arbeitete für sie mit zwölf Gesellen, die so gut bezahlt wurden, daß sie in seidenen Gewändern einhergingen. Von einem Ungenannten (die Zuschreibung an Dreyer sehr unsicher) ist die fast lebensgroße Freigruppe des hl. Georg zu Roß mit dem Drachen und der Prinzessin (aus der St.-Jürgen-Kapelle (jetzt im Museum), einzigartig durch die anspruchslose Größe der Auffassung und die Reinheit des plastischen Stils. Sehr verschieden im Stil, aber nicht weniger merkwürdig ist ein anderer Lübecker St. Georg in Stockholm (Abb. 257); in dieser Gruppe ist der Drache beinahe die Hauptperson, ungewöhnlich groß, in seiner komplizierten und

raffinierten Phantastik ganz glänzend durchgeführt; ein schwedischer Forscher glaubt die Kenntnis eines ostasiatischen Vorbildes annehmen zu müssen, was bei Lübecks Verbindung mit dem Weltverkehr keine Unmöglichkeit wäre. Die Entstehungszeit kann bis 1500 hinaufgerückt werden. — Zu übertriebenem Ruhm ist Hans Brüggemann aus Lüneburg gelangt. Sein Hauptwerk, der Altar für das Kloster Bordesholm in Holstein (jetzt im Dom zu Schleswig), vollendet 1521; die 16 Szenen aus der Passion unter stärkerem niederländischen Einfluß, als es sonst in diesen Gegenden zu bemerken ist; in den einzelnen Motiven vieles aus Dürers Kleiner Passion entlehnt. Es ist das letzte großartige Altarwerk mittelalterlicher Überlieferung.

* * *

Wir beenden dies der Reformationszeit gewidmete Buch ohne einen eigentlichen Schluß, d. h. ohne daß ein organischer Abschnitt der inneren Entwicklung erreicht wäre. Von 1530 ab ließ sich unter Auswirkung der Kirchenreform und der Renaissance die Krisis in der Kunst nicht länger aufhalten. Sie wird im nächsten Buch zu betrachten sein.








BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22927 9754

